Deutsche

Volks- und Jugendbibliothek.

Allgemeine deutsche

Volks- und Jugendbibliothek

herausgegeben

von einer

Gesellschaft von Gelehrten, Volks- und Jugend-Schriftstellern.

Achte Sektion.

Kunst.

(Sechs Theile.)

Fünfter Theil.

Enthaltend:

Darstellung der Bühnenkunst

von

Dr. Christian Birch.

Stuttgart.

1847.

Verlags-Bureau.

L
B6176d

Dramatik

oder

Darstellung der Bühnenkunst,

historisch, theoretisch-praktisch,

für

Künstler und alle gebildete Theaterliebhaber

von

Dr. Christian Birch.

Stuttgart.
1847.
Verlags-Bureau.

11043
9/12/90

Inhalt.

Seite

Stellung der dramatischen Kunst im Bildungsgange der Völker 1

Anziehungskraft der dramatischen Kunst — ihre Bedeutung und die Gründe dafür — warum sie zu allen Zeiten ein Element des öffentlichen Lebens war und ist — ihre Macht in Einwirkung auf Ansichten und Sitten — wie man Geschmack und Begeisterung für die dramatische Kunst einflößen kann — Mittel zur Hebung der Bühne der Gegenwart — Nutzen des Studiums der dramatischen Literatur.

Wesenheit und Bedeutung der dramatischen Kunst 24

Begriffsbestimmung des Drama's seiner Form nach — die Handlung eine einheitliche, in sich zusammenhängende, gegenwärtige, durch die Rede verständigte — Entstehung des Drama's aus der Natur und dem Nachahmungstriebe der Menschen.

Architektonik des Drama's 30

Die Idee des Drama's — Handlung — Exposition — Schürzung des Knotens — Entwickelung — Abschluß — Stoff — Einheit — Situationen — Charaktere — dramatische Sprache — Styl.

Gattungen des Drama's 64

Trauerspiel — bürgerliche Tragödie — Schauspiel — Intriguestücke — Verwechslungsstücke — Situationsstücke — Schubladenstücke — Verkleidungsstücke — Familien- und Sittengemälde — Melodrame — Vaudeville — Lustspiele — Posse — Oper — heroische — romantische — komische — Liederspiel — Ballet — Pantomime.

Seite

Theatralische Darstellung 78

Theater — Amphitheater — Podien — Rampe — Proscenium — Versenkung — Coulissen — Versatzstücke — Prospekt — Soffiten — Schnürboden — Skenographie.

Inscenesetzung 84

Dramaturg — Repertoire — Regisseur — Scenarium — Regiebuch — Souffleurbuch — Stichwort — Ensemble — Costüme.

Die Schauspielkunst 96

Begriff der Kunst — Aufgabe des Schauspielers — Studium der Rolle — Auffassung des Charakters — Technik — Redekunst — Ton — Accent — Rhythmus — Organ und dessen Bildung — Mimik in Mienenspiel und Geberden — Haltung — Art, die Technik zu üben — Geistescultur — was die Lehre ausrichten kann — was durch dramatische Schulen erreicht werden kann.

Geschichte der dramatischen Literatur 125

Vorbemerkung — Andeutungen über das Indische Theater, als das älteste — Eintheilung des Indischen Theaters — Sudraka's Mrichchakat und Kalidasa's Sakontala als Beispiele.

Theater der Griechen 134

Scenische Anordnung der Griechischen Bühne — Amphitheater — Orchestra — Thymele — stygische Pforte — Straße der Heimath und der Fremde — Logeum — Scene — Enkyklema — Schauspielkunst — Masken — Kothurn — Chor — erste Entstehung des Drama's — Aeschylos — Oresteia — Titanomachie — Thebais — Perser — Sophokles — Euripides — Satyrspiel — Griechische Komödie — Sikilische und Attische Komödie — ältere — mittlere — neuere — Kratinos und Eupolis — Aristophanes — die Acharner — die Ritter — die Wolken — die Wespen — der Friede — die Vögel — Lysistrate — die Thesmophoriazusen — die Frösche — die Ekklesiazusen — der Plutos — Menander — Apollodoros.

Römisches Theater 227

Etrurische Histrionen — Mimen — Laberius — Syrus

Seite

— Livius Andronicus — Pacuvius — Attius — Seneca — Comedia palliata und togata — Plautus — Terenz — Circusspiele.

Das moderne Drama 234

Abt Angilbert — Roswitha — Mysterien — Passionsbrüder — Moralitäten — Clercs de la Bazoche — Soties — Enfants sans Souci — klassische und romantische Schule.

Das Italienische Theater 245

Trissino — Tasso — Guarini — Maffei — Metastasio — Riccoboni — Goldoni — Gozzi — Alfieri — Pindemonti — Oper.

Französisches Theater 259

Jodelle und die französische Pleiade — La Perouse — Garnier — Pierre Corneille — Racine — Pradon — Thomas Corneille — Crébillon — Voltaire — Lemercier — Arnault — Legouvé — Raynouard — Murville — Ducis — Comedie — De la Taille — Théater français — Molière — Regnard — Legrand — Baron — Dancourt — Destouches — Marivaux — Collin d'Harleville — Beaumarchais — Picard — Delavigne — Scribe.

Spanisches Theater 290

Comedias divinas y humanas — Vidas de Santos — Autos sacramentales — Comedias eroicas — de capa y espada — de figuron — Loas — Entremeses — Saynetes — Encina — Rueda — Bermudez — Cervantes — Lope de Vega — Calderon de la Barca — Moreto — Francisco de Roxas — Antonio de Solis.

Englisches Theater 300

Alterthümer des englischen Theaters in der Dodsleyschen Sammlung — das erste englische Lustspiel — das Trauerspiel von Gorboduc — Lilly — Marlow — Wakefield — Croydon — Chapman — Shakespeare — Theater und Costüm der damaligen Zeit — Charakteristik des Shakespeareschen Drama's im Tragischen wie im Komischen — seine Sprache — Verzeichniß seiner Werke — Ben Jonson — Beaumont und Fletcher — Shirley — Massinger — Davenant — Dryden — Buckingham — Otway — Wicherly —

Seite

Vanbrugh — Cibber — Steele — Farqhuar — Congreve — Colman — Foote — Cumberland — Sheridan — Rowe — Addison — Lillo — Moore — Garrick — Sheridan Knowles — Bulwer.

Deutsches Theater 320

Dramen von Reuchlin, Celtes, Locher, Hegendorf — Frau Jutta von Schernbergk — Gengenbach — Manuel — Rosenpluet — Sachs — Folz — Ayrer — Englische Komedianten — Heinrich Julius von Braunschweig — Hans von Stockfisch — Opitz — Gryphius — Lohenstein — Haupt- und Staatsactionen — Holberg — Gottsched — Weisse — Elias Schlegel — Cronegk — Gleim — Mylius — Gotter — Gothaisches und Mannheimer Hoftheater — Lessing — Schröder — Miß Sara Sampson — Minna von Barnhelm — Emilia Galotti — Nathan der Weise — Stürmer und Dränger — Klinger — Gerstenberg — Lenz — Shakespeares Werke in Deutschland durch Schröder und Brockmann — Göthe — Götz von Berlichingen — Clavigo — Stella — Triumph der Empfindsamkeit — Faust — Iphigenia — Tasso — Schiller — Räuber — Fiesko — Cabale und Liebe — Don Carlos — Braut von Messina — Jungfrau von Orleans — Wallenstein — Maria Stuart — Tell — Kotzebue — Iffland — Romantiker.

Stellung der dramatischen Kunst im Bildungsgange der Völker.

Die dramatische Kunst ist von allen Künsten diejenige, welche am unmittelbarsten die Menschen ergreift, weil sie das menschliche Leben in dichterischer Läuterung vergegenwärtigt, Thaten und Ereignisse im Augenblicke des Vollbringens durch Menschen darstellt, und durch die Macht der Poesie in dem vor uns, wie aus dem Nichts entstehenden Werke, aus dem Schein eine Wahrheit hervortreten läßt, die, wenn die dramatische Kunst in ihrer vollen Kraft und Herrlichkeit entfaltet wird, so eindringlich werden kann wie die Wirklichkeit. Das Drama hebt den Zuschauer aus dem Druck der äußeren Gegenwart heraus und hemmt ihre Thätigkeit durch die schöpferische Kraft einer andern Gegenwärtigkeit in dem vor ihm sich entwickelnden Kunstwerke, dessen innere Richtigkeit und naturgemäße Organisation den Schein im Bewußtseyn des Zuschauers in eine temporaire Realität verwandelt. Je nun nach der inneren Kraft des Gebildes, welches die dramatische Kunst uns vorführt, nach der Mächtigkeit, womit es voranschreitet, wird der Zuschauer frei von der äußern Wirklichkeit, wird sein Standpunkt nach Außen hin ein neutraler, von dem aus er geborgen und ungestört sich dem Kunstereignisse hingeben kann, das allmälig mit der Macht eines Erlebnisses auf ihn eindringt. Hierin liegt die Anziehungskraft der dramatischen Kunst.

In ihren großartigsten Entwürfen versetzt das Drama den Zuschauer in eine höhere Lebenssphäre, öffnet ihm eine Fernsicht in das unermeßliche Gebiet der, die Menschheit mit der Ewigkeit vermittelnden Ideen, erschüttert ihn mit erhabenem Schauer, ruft seine Seele wach durch Schreck, durchglüht ihn mit Liebe im abgenöthigten Mitleid, warnt, tröstet und beruhigt ihn durch die Offenbarung einer göttlichen Waltung, und entläßt ihn erkräftigt wie man, von einer Alpenwanderung zurückgekehrt, freier athmet in der Niederung. Aber auch wenn die dramatische Kunst keinen so hohen Flug nimmt, zaubert sie uns in einen fremden Zustand hinein, enthebt uns der auf jedem Menschen mehr oder minder lastenden platten Wirklichkeit, und selbst in ihrem geringsten Verhältnisse, als unterhaltende Ergötzlichkeit, reizt sie und lockt uns aus uns heraus, weht uns an mit einer andern Lebensströmung als der, in welcher wir uns befanden. Das erreicht die dramatische Kunst entweder nur mit dem Worte der rein poetischen Vorstellung, deren Macht unser Empfindungsvermögen in Schwingung bringt, deren sinnvolle Bedeutung Gruppen von Ideen und Gedanken belebt, die wie gebunden in uns lagen; oder sie gelangt zu unserm Innern, indem sie die Sinne fesselt durch eine Symbolik, welche sie durch Beihülfe anderer Künste gestaltet, wozu sie Musik, Malerei, Plastik, Mimik, Mechanik sogar aufbietet. So giebt die dramatische Kunst dem Menschen das Höchste, Anziehendste, seiner Natur nach ihm Verwandteste — das Leben, den Menschen, wie er waltet in Gutem und Bösem, in Erkenntniß und Irrthum, siegend und unterliegend, entartet oder sein Geschlecht verherrlichend. In der menschlichen Seele ist kein so verborgener Ort, daß die dramatische Kunst nicht dahin dringt, kein Geheimniß ist so verhüllt, daß sie es nicht entschleiert, kein Verhältniß so verworren, daß sie es nicht lichtet, kein Verhängniß so zermalmend, daß sie keinen Trost dafür hätte.

Kein Wunder daher, daß zu allen Zeiten, in welchen das Schöne zum Bewußtseyn der Menschen kommen konnte, die dramatische Kunst sie anzog und fesselte, daß alle Stände vom höchsten bis zum niedrigsten sich einer Kunst zuwandten, welche in unerschöpflicher Mannigfaltigkeit für jedes Lebensverhältniß das rechte Wort hat.

Das Drama bietet uns nicht nur Erscheinungen, welche wie Meteore entstehen und verschwinden, sondern gibt uns auch Belehrung und Aufschluß über das innere und äußere Leben der Menschen, erklärt uns in einem augenscheinlichen Beispiel eine Lehre, die für alle Zeiten und alle Verhältnisse gilt und die wir nachher sicher und mit Erfolg in der Wirklichkeit anwenden. Wir werden oft im äußeren Leben von Ereignissen überrascht, die vor unsern Augen sich zutragen, ohne daß wir aus dem, was davon zu Tage gekommen, den inneren Zusammenhang finden können, die für uns also zwar vollzogene aber unerklärliche Thatsachen sind, welche die Geschichte oft nur zögernd und mit langen Zwischenräumen enthüllt. Die dramatische Kunst führt uns auch Thatsachen vor, die es sind, weil sie naturgemäß vor uns geschehen und denen wir in ihrem Bereiche Gültigkeit einräumen müssen, wenn die Handlungen, aus denen sie entstehen oder die durch sie veranlaßt werden, in Uebereinstimmung sind mit den Gesetzen, welche wir in der Bezeichnung von „Wahrscheinlichkeit" zusammenfassen. Der Zusammenhang und die rechte Verständigung dieser Thatsachen und Ereignisse wird uns aber nicht vorenthalten, die dramatische Kunst kennt kein diplomatisches Stillschweigen, will Niemand berücken, Niemanden den Weg zur Wahrheit verlegen, im Gegentheil, der Zuschauer wird der Vertraute ihres innersten Geheimnisses, sie gewährt Jedem den Mitgenuß der Einsicht in den Schöpfergang ihrer Gebilde, sie zeigt uns gleichsam die Atome, die Urtheilchen, aus denen das Schicksal gewoben wird, sie läßt den Grund-

ton erklingen in vieldeutigen Accorden, zerlegt uns die Grundzüge der Charaktere, macht uns zum Zeugen der verborgensten That, zum Mitwissenden der leisesten Regung des Gewissens. Die Glieder der galvanischen Kette einer That, möge sie ein historisches oder nur künstliches Daseyn haben, welche in der Wirklichkeit durch Menschenalter getrennt oder unter dem Tagesschutte gewöhnlicher Vorkommnisse verborgen sind, bringt die dramatische Kunst in Verbindung mit einander und läßt den elektrischen Funken in der Katastrophe zu Tage gehen; somit übertrifft sie die Wirklichkeit im Nachweis des verursachenden Zusammenhangs und schärft unser Sonderungsvermögen im Auffinden des Weges von einer zur Erscheinung kommenden Thatsache zu ihrer versteckten Entstehung, denn da die dramatische Handlung immer in Uebereinstimmung seyn soll mit der Natur, so bietet sie fortwährend dem Zuschauer Analogie mit der Wirklichkeit, deutet ihm in eindringlichen Beispielen den inneren Zusammenhang der äußeren Realität. Wenn das Drama sich der ganzen Aufmerksamkeit der Zuschauer bemächtigt durch die Spannung, in welche es ihn versetzt von der Verknüpfung an bis zur Auflösung des Knotens, so soll es ihm mehr gewähren als Befriedigung der Neugierde in der Katastrophe des Schlusses, es soll ihm Stoff hinterlassen zum eigenen Nachdenken, seine geistige Thätigkeit anregen.

Die dramatische Kunst thut das auch in ihren verschiedenen Gattungen auf verschiedene Weise, sie greift tief in den Grund der Seele oder versetzt nur die Oberfläche in eine spielende Bewegung. Die Tragödie zeigt uns den Menschen im Kampfe mit dem Schicksal oder mit den Leidenschaften durch welche er ihm verfällt, stellt uns Muster auf, die es darthun, wie er mit Muth, Beharrlichkeit und Selbstverläugnung sich über sein irdisches Loos erheben kann in der Art, wie er es trägt. Das Drama — unserer modernen Bezeich-

nung nach — und das Lustspiel fassen die Erscheinungen des Lebens mehr in ihren weltlichen als ewigen Beziehungen auf; das soll nun, um Kunstwerke hervorzubringen, in poetischer Weise mit einer über die gemeine Wirklichkeit sich erhebenden Freiheit geschehen, weil aber die Komödie Stoff und Charaktere aus dem wirklichen Leben nimmt und in der Handlung ein Lebensbild gestaltet, so fordert sie die Urtheilskraft des Zuschauers heraus, der an dem Scheingebilde der Kunst Klugheit und Zweckmäßigkeit des Benehmens in allen Weltverhältnissen lernen kann, denn Grundsätze werden im Handeln vollständiger erklärt als die scharfsinnigste Auslegung der weisesten Denksprüche es vermag.

Die dramatische Handlung wird in Opern und Balletten, die als selbstständige Kunstzweige dem modernen Theater angehören, zur Erscheinung gebracht in einer Weise, die allerdings sehr eindringlich werden, unsere Theilnahme in hohem Grade anregen kann; die dramatische Musik kann uns eben sowohl tief erschüttern als ein wohlthuendes Behagen in uns erregen, mag sie nun in der Oper die Situationen und die Empfindungen der handelnden Personen charakterisiren oder im Ballett durch die Plastik verkörpert werden, aber beide Kunstformen wenden sich nur an das Gefühl und heben es über die Reflexion hinaus, deshalb hört ihre Wirksamkeit auf mit der Katastrophe, mit dem Schlusse der Handlung, sie hinterlassen zwar Stoff für die Selbstthätigkeit der Phantasie aber nicht für die der Reflexion, dem zergliedernden Gedanken erscheinen sie als symbolische Formen eines Inhalts, der durch sie mehr seinen Umrissen als seiner Wesenheit nach erfaßbar wird. Daß das Ballett nur zur dramatischen Kunst gerechnet werden kann, wenn es durch gruppirende Plastik und Mimik eine Handlung darstellt, versteht sich von selbst; die individuelle Tanzfertigkeit kann durch Anmuth und beweg-

liche Formenschönheit ergötzen aber keine dramatische Bedeutung erlangen.

Zu allen Zeiten ist die dramatische Kunst, wo sie zum Vorschein kam, ein Element des öffentlichen Lebens geworden. Sie ist darin von allen anderen Künsten verschieden, daß sie nicht vom Leben absehen, nicht, sich selbst genügend, geräuschlos in sich und aus sich ihr Werk schaffen und vollendet hinstellen kann. Was die dramatische Kunst in solcher Weise thut, ist nur die Vorbereitung zu ihrem Werke. Das geschriebene Drama ist noch nicht das vollendete Kunstwerk, dieses kann sich erst vollständig offenbaren in der Darstellung, ohne diese ist es nur ein literarisches Kunstwerk, das erst in der äußeren Aufführung sich gegenständlich vollzieht, als ein außer uns vorhandenes und verkörpertes Leben uns entgegentritt, denn das bloß geschriebene Drama gelangt nur zu einer Gestalt in unserer Vorstellung, bleibt abhängig von der gestaltenden Kraft unserer Phantasie. Die Darstellbarkeit eines dramatischen Werks liegt nicht allein in der Berücksichtigung äußerer Verhältnisse, wonach es so eingerichtet seyn muß, daß es auf einer Bühne von Menschen ausgeführt werden kann, sondern dieser Zweck ist nicht ein blos äußerlicher, denn durch die Verkörperung außer uns soll es erst zur vollen Geltung in uns gelangen. Die Darstellung des dramatischen Werks bedingt nämlich auch seinen innern Organismus, der eine Concentration fordert, in der die Elemente, welche die Katastrophe hervorbringen, in engeren Kreisen um den sie zuletzt in sich aufnehmenden Mittelpunkt gravitiren, als das in anderen poetischen Darstellungsformen der Fall ist. Der dramatische Organismus leistet Verzicht auf alle beschreibende und erörternde Ausführlichkeit in Beweggründen und Charakteren, welche vervollständigt werden und erst zu voller Klarheit kommen in der individualisirenden Verkörperung. Daher ist die Darstellung der letzte und nothwendige Proceß, in

welchem ein dramatisches Werk zu vollem Leben kommt, in voller Betonung seine Harmonie erklingen läßt, sein Farbenverhältniß in vollem Lichte zur Erscheinung bringt, also ganz als Kunstwerk heraustritt. Wie der Stoff des Drama's der reichste und mannigfaltigste, der unerschöpflichste ist: das Leben, der Mensch in seinem äußeren und inneren Wirken, wie deshalb der Dichter nach der Fülle und dem Wechsel der fortschreitenden Handlung mehrere Gattungsformen der Poesie verwenden kann, um die Macht der Rede zu beleben, so kann er auch andere Künste zuziehen, um das dramatische Werk in der Darstellung zur eindringlichsten Erscheinung zu bringen.

Wenn mit der Darstellung des Drama's allerdings die Möglichkeit gegeben wird, daß es als Kunstwerk hervortreten kann, so fehlt ihm doch noch ein Moment, um sich als Totalität vollziehen zu können, um in seinem ganzen Umfange als geschlossenes Ganzes zur Anschauung zu kommen. Das Drama ist nämlich nicht ein plastisches Werk, dessen Theile sich alle gleichzeitig darstellen, sondern es ist ein bewegliches Kunstwerk, in welchem ein Theil sich aus dem andern entwickelt, so daß das Hervorgebrachte nur sich darstellen kann, wenn das Hervorbringende zurückgetreten ist. Wenn aber die nicht mehr sichtbar gegenwärtigen Theile, oder die gespielten Scenen des Drama's, völlig getilgt oder abgestorben wären, so würde es nur einen immer sich erneuenden beweglichen Punkt darbieten und kein Organismus, kein gegliedertes Ganzes seyn können. Wodurch wächst nun das allmälig sich aufrollende, in einer Zeitfolge vorübergehende, stets nur in einzelnen Theilen gegenwärtige und sichtbare Drama zu einem Ganzen heran? Offenbar nur dadurch, daß die verschwundenen und nicht mehr sichtbaren Theile desselben gegenwärtig sind in dem Bewußtseyn der Zuschauer, denen daher der eben sichtbar gegenwärtige Theil des Drama's nicht als etwas Vereinzeltes,

sondern als Glied eines Ganzen erscheint. Das Drama verlangt also Zuschauer, denn wenn es nur in der Darstellung als vollendetes Kunstwerk zur Erscheinung kommen kann, so kann es nur in dem Bewußtseyn der Zuschauer als organisches Ganzes sich vollziehen. Der Zuschauer ist zwar äußerlich passiv, er nimmt nicht persönlich Theil an der dramatischen Handlung, aber innerlich muß er entschieden Antheil nehmen, weil in seinem Bewußtseyn das Kunstwerk erst die Bestätigung seines Daseyns empfangen soll. Ohne Zuschauer bleibt das dramatische Kunstwerk ohne Zweck, kommt selbst in der Darstellung nicht zur vollen Totalität, ist nur vorhanden wie eine Statue im Dunkeln, denn das Bewußtseyn des Zuschauers ist dem Drama so nothwendig wie der Statue das Licht, wie diese, kann es nur darin als Kunstwerk erkannt werden. Ob nun ein Zuschauer oder mehrere gegenwärtig sind, entscheidet an und für sich nicht, immer aber nimmt das Drama Zuschauer an, vor denen die sichtbaren Handlungen häufig ohne Worte vollzogen werden, so wie in den Monologen die auftretenden Personen laut denken, um von Zuhörern vernommen zu werden, während im Epos, sey es nun eigentliches Heldengedicht oder Roman, Alles was die handelnden Personen thun, so wie auch meist ihre Empfindungen und Ansichten, wenn sie nicht vor Andern laut geäußert werden, erzählend berichtet sind. Daher auch ist die Wirkung der dramatischen Kunst so unmittelbar, stark und überwältigend, weil sie eine Wechselbeziehung setzt zwischen der in der Gegenwart sich vollziehenden dramatischen Handlung und den gegenwärtigen Zuschauern, daher ist ihr Einfluß so groß auf Meinung, Lebensansicht und Gesittung der Zuschauer, und daher nimmt sie einen wichtigen Platz ein im Bildungsgange der Völker, denn sie gehört nothwendig dem öffentlichen Leben an, will in diesem und für dieses thätig seyn. In Griechenland entkeimte die dramatische Kunst der Religion, diente zuerst

zur Verherrlichung der Götter, ihrer Macht und ihrer Thaten, um allmälig sich über das ganze Leben zu verbreiten, und im christlichen Westen kam sie wiederum zum Vorschein als Dienerin der Kirche, um die Mysterien und das Mythische der christlichen Religion dem Volke zu versinnlichen, wurde dann im weltlichen Leben sich selbst Zweck, erhob sich als freie Kunst und hat eben sowohl einen erhebenden und läuternden als auch verwirrenden und verderblichen Einfluß geäußert, dessen Bedeutung aber nie verkannt worden ist, noch wird.

Weil also das Drama seiner Natur und seinem Zweck nach der Oeffentlichkeit bedarf und in ihr erst seine Lebensblüthe entfalten kann, so hat es auch der politischen Beaufsichtigung des Staats nicht entgehen können. Es wurde einer negativen Censur unterworfen lange vorher, ehe eine Presse bestand und zwar aus dem Grunde, weil das Drama der Natur seiner Mittheilungsweise nach gewissermaßen wie eine Presse wirkte, denn in Athen zum Beispiel konnten in dem großen Theater unter der Akropolis dreißig Tausend Zuschauer Platz finden, und somit wurden die auf der Bühne ausgesprochenen Ideen und Ansichten wie mit einem Schlage fast der ganzen Bevölkerung kund gegeben. In Athen auch veranlaßte die zügellose Satyre in den Aristophanischen Komödien, deren Geißelhiebe Götter und Menschen trafen, ein Gesetz, welches wenigstens die Letzteren schützen wollte, denn es untersagte, lebende Personen in nachahmenden Masken oder mit ihrem wirklichen Namen auf die Bühne zu bringen, und ertheilte Jedem, der von der Bühne herab beleidigt worden war, die Befugniß einer gerichtlichen Klage. Das geschah etwas über 400 Jahre vor Christi Geburt und Aehnliches, nur in noch umfassenderer Art, ist in den zweitausend Jahrhunderten, während welcher wir, mehr oder weniger vollständig, eine Geschichte des Theaters kennen, öfter vorgekommen, als irgend Jemand es zu sagen vermöchte. Es beweist aber

auf schlagende Weise die große Macht der dramatischen Kunst in ihrer öffentlichen Ausübung.

Diese Macht des Theaters im Hohen wie im Geringen, im Guten wie im Bösen, ist in unserer Zeit nicht viel geringer, wenn man nämlich die dramatische Kunst in ihrer eigentlichen Bedeutung erhalten will. Wir haben nicht solche riesenhafte Schauspielhäuser wie in Griechenland und Rom, aber wir haben in großen Städten mehrere, und wenn in unseren Hoftheatern das eigentliche Volk den geringsten Theil der Zuschauer sendet, so hat man an manchen Orten Volkstheater, die freilich nur darauf ausgehen, durch geringe Eintrittspreise viele Zuschauer anzulocken und viel Geld zu machen. Dazu kommt, daß in unseren Theatern jeden Abend, in den antiken aber nur zu gewissen Jahreszeiten gespielt wurde. Das heutige Theater kann also in Beziehung auf seinen Zuschauerkreis ganz gewiß eine große öffentliche Macht seyn und bleiben. Es ist daher ohne Zweifel eine dringende Pflicht, dafür zu sorgen, daß das Theater ein würdiges Element unseres öffentlichen Lebens seyn kann. Das wird aber nur geschehen durch Erhaltung der dramatischen Kunst. Nun hat aber in unseren Theatern eine Industrie sich eingedrängt, welche sich der dramatischen Kunstformen bedient, um der Neugierde um jeden Preis Unterhaltung zu gewähren, fast in der Art wie im Mittelalter der Jahrmarkt seine Buden an die Kirche lehnte, um an den Gläubigen sichere Kunden zu bekommen. Aber man ließ doch damals die gemeine Industrie nicht in den Tempel dringen, wenigstens nicht offen und unmittelbar das Heilige antasten. Freilich muß man in unseren Tagen auch das Heilige bezahlen; man mußte es eigentlich immer, seine Priester opferten nie umsonst. Wenn nun auch in gewissem Sinne Alles seine Industrie haben kann, auch Wissenschaft und Kunst, so möge man wenigstens trachten, durch diese Industrie ein Asyl zu gewinnen, in wel-

chem die ächte Kunst frei und geborgen walten kann und vielleicht beweisen, daß grade sie die beste Industrie ist. Es ist nämlich durchaus nicht zu tadeln, daß man sich der dramatischen Kunst bedient, um Unterhaltung zu gewähren, aber wenn man nicht in größeren Entwürfen ihre höhere Weihe auch erhält, so wird sie die verjüngende Kraft verlieren und in der bloßen Unterhaltung geistlos werden. Wenn die Genrebilder nicht gedacht, entworfen und ausgeführt werden unter dem Einflusse des idealen Strebens der Historienmalerei, werden sie allmälig zu bloßen Stilllebensschilderungen herabsinken. Wenn das Theater die höhere dramatische Kunst verläugnet und die Fähigkeit einbüßt, ihre Werke auf solche Weise zur Erscheinung zu bringen, daß sie die Zuschauer ergreifen und auf ihren Standpunkt erheben können, so versiegt die Quelle, aus der allein es die geistige Kraft schöpfen kann, die unentbehrlich ist, auch nur um das Vergnügen genußreich zu würzen. Das Leben kann dem Theater nur Stoff seyn, um diesen Stoff schöpferisch zu gestalten, muß der Geist ihn beherrschen, und das kann er nur, wenn er sich erhebt zu der Idee der Kunst als einer vergeistigenden Macht, welche das Endliche mit dem Ewigen in der Art vermittelt, daß sie in den Erscheinungen des Lebens, wie die Bühne sie darstellt, die höhere Natur des Menschen nicht untergehen läßt, sie aufrecht erhält in der Idee, auch wo sie in den Individuen als untergegangen gezeigt werden muß, denn selbst das loseste Possenspiel kann als Verkehrung der Idee des Sittlich-Schönen dieses zum Bewußtseyn bringen im Zuschauer, der ja auch nur darum das Häßliche als solches empfindet, weil durch dessen Anblick die Idee des Schönen in ihm thätig wird. Um aber durch dieses Spiel der Gegensätze in den Gebilden der dramatischen Kunst die Wechselbeziehung zwischen der Bühne und dem Zuschauer lebendig zu erhalten und dadurch Beide für einander zu gewinnen, muß der für die

Bühne schaffende Geist einen Standpunkt einnehmen, auf dem er sich von der platten Wirklichkeit frei machen kann, um sie zu vergeistigen, das heißt, um mit dem Schein ihrer körperlichen Realität die geistigen Kräfte, durch welche sie geworden ist, zum Bewußtseyn zu bringen. Durch die bloße Reproduction der körperlichen Realität auf der Bühne, also durch die reine Wiederholung des wirklich Vorhandenen wird der Zuschauer herabgedrückt in den Zustand des theilnahmlosen Anblicks, seine Augen sehen und seine Ohren vernehmen Etwas, das die geistige Selbstthätigkeit in ihm nicht anregt, und somit geht die eine Hälfte der Wirksamkeit der Bühnenkunst verloren, welche nur im Bewußtseyn der Zuschauer lebendig werden kann. Das Ereigniß auf der Bühne soll die Schale seyn für einen Kern, dessen Würze nicht verloren ist mit der Bekanntschaft des Ereignisses. Der Zuschauer soll es erfahren als etwas Neues in dem Sinne, daß dessen geistiger Bedeutung immer neue Seiten abgewonnen werden können, wozu eine geistvolle Darstellung ihm verhelfen soll, deren Belebung einen eigenen Ideengang in ihm anregt. Wenn aber das, was auf der Bühne geschieht, sich vollkommen verständigt durch die Aufdeckung des mechanischen Zusammenhanges der gruppirten Begebenheiten, so ist die Spannkraft erschöpft mit der Befriedigung der Neugierde, wie der Reiz eines Räthsels getilgt wird mit der Auflösung. Wenn der Inhalt des Drama's mit dem Ereignisse erschöpft ist, wenn es nur die Neugierde spannt, so erregt es leicht Ungeduld wenn es irgend Umwege einschlägt, dem ungeduldigen Zuschauer erscheint jede Motivirung des Ereignisses, jede Rechtfertigung der Charaktere als unnöthiger Aufenthalt, man eilt, um zum Ende zu kommen, alle Worte erscheinen überflüssig, welche über die unentbehrlichste Erklärung der Handlung hinausgehen, und in diesem Rennen und Jagen geht auch die Darstellungskunst verloren. Auf diese Weise

ist es leicht erklärlich, wenn die Oper einen immer größeren Einfluß übt, denn sie wendet sich hauptsächlich nur an das Gefühl und ihr musikalischer Inhalt beschäftigt die Aufmerksamkeit hinlänglich, auch wenn in ihr die dramatische Idee sich nicht klar verständigt.

Wie soll man nun in unsern Theatern die Unterhaltung aufbessern, sie geistiger gestalten, um allmälig Geschmack und Begeisterung einzuflößen für ächte dramatische Kunst? Das geht nicht so leicht und so glatt wie Manche in einem wohlgemeinten dramaturgischen Eifer glauben, denn es handelt sich nicht nur darum, den Zuschauern die Kunst wiederzubringen, sondern auch der Kunst Zuschauer zu verschaffen. Wenn auch in dieser Angelegenheit die vielregierten Deutschen hinaufblicken zu ihren Regierungen, die sie ja ohnedies an die Rolle passiver Zuschauer gewöhnt haben, so ist das natürlich, schon der Gewohnheit wegen. Die Regierungen sind in diesem Gegenstande schon dadurch von Belang, daß sie, oder doch wenigstens die Höfe Inhaber sind von den bedeutendsten Theatern, von denen aus der Anstoß gegeben werden müßte. Die Höfe können schon dadurch viel thun, wenn sie wenigstens am Geschmackvollen Vergnügen finden und erlauben wollen, daß man geschmacklose Unterhaltung zurückweist. Vielleicht könnten sie auch Geld hergeben, aber nicht für die äußere Ausstattung, sondern für die innere, nicht für schöne Kleider, sondern für gute Künstler, welche ihre Hüllen vergessen machen. Vielleicht könnten sie eine verlorne Summe hergeben, einen fond perdu, um dem Capitalstock der dramatischen Kunst auf die Beine zu helfen, wobei sie aber nicht vergessen dürften, daß Intendanz — da nun einmal ein Bühnenvorstand mit einem lätino-gallischen Worte bezeichnet werden soll — hergeleitet ist von dem lateinischen intendere (verstehen), und daß ein Theater wie jede andere Anstalt mit vollständiger Sachkenntniß und mit Einsicht verwaltet

werden muß, wenn nicht jeder Versuch verloren gehen soll. Ein Paar deutsche Höfe haben einen guten Willen, die dramatische Kunst aufrecht zu erhalten, und Manches ist dort auch besser als anderswo; vielleicht ist der Erfolg nur deswegen nicht vollständiger, weil man viele Rücksichten beobachten zu müssen glaubt, vielleicht mehr, als der Hof selbst wünscht, und deshalb die volle Entfaltung der Kunst auf mancherlei Hindernisse stößt. Die Hauptsache soll aber geschehen für das Publikum durch das Publikum — wofür wir beiläufig gesagt, nicht einmal ein deutsches Wort haben. Nun hört man oft und viel sagen, man könne ein Publikum heranziehen und es durch die Kunst auf einen höhern Kunststandpunkt erheben. Allerdings, das muß jede Kunst thun, wenn sie nicht vom Publikum herabgezogen werden soll, denn dieses muß zur Kunst hinaufblicken und sie darf sich nicht in der Menge gemein machen, wenn sie nicht „die Gemeine „werden will für Alle." Die Theorie davon ist leicht herzustellen, aber die Praxis ist herbe genug. Darin wird mir namentlich derjenige beistimmen, der es mit angesehen hat, wie der würdige Macready in London für diese Sache gerungen hat. Es sey erlaubt, mit einigen Worten dies Beispiel herauszuheben, weil es die Sache erläutert und vor Kurzem der Versuch stattfand.

Ein eben so vortrefflicher Schauspieler als einsichtsvoller Bühnenleiter, voll des Geistes vom Besten, was die dramatische Kunst in seiner Nation hervorgebracht, widmete Macready seine Zeit, seine Kräfte, seine Kunst dem Versuche, für die höhere dramatische Kunst ein Publikum zu versammeln, das, ich möchte sagen, eine treue Kunstgemeinde werden sollte, aus der durch eine zu hoffende Propaganda ein regelmäßig und hinreichend beisteuerndes Publikum hervorgehen konnte. Die endliche Einträglichkeit des Unternehmens mußte in Aussicht stehen, weil man heutzutage nicht verfahren kann wie

ehedem in Athen, wo man die Kosten für große dramatische Vorstellungen durch Umlage auf die reichsten Bürger aufbrachte. Und doch that Macready etwas Aehnliches. Er hatte nämlich Freunde, welche mit ihm die Hebung der dramatischen Kunst als ein verdienstliches Unternehmen betrachteten, und diese waren ächte Sterling-Freunde, welche dem Plane des edeln Künstlers nicht nur Beifall, sondern auch Banknoten spendeten. Die Opfer Macready's und seiner Freunde wurden indessen vergebens gebracht. Die Kunstgemeinde wurde nicht zahlreich, machte weder Agitation noch Propaganda, sondern lichtete sich allmälig geräuschlos, und so mißlang der Versuch zweimal. Vielleicht war er nicht in allen Punkten ganz richtig angestellt. Man brachte Shakespeare zu oft, und wiewohl seine Werke in ihrer Ueberfülle an Ideen und Stoffen geradezu eine Welt darbieten, so ist diese der Jetztwelt nicht immer beim ersten Anschlag zugänglich, die Sprache, so kräftig und melodisch sie ist, wird, von der Bühne herab gesprochen, den Engländern auffällig, was man in den Uebersetzungen nicht so empfindet, wiewohl die deutschen Uebersetzungen auf der Bühne auch für den Schauspieler schwer zu bewältigen sind. Dann war die Sache in englischer Weise nicht hinlänglich patronisirt, um eine Reform durchzusetzen, welche sich Platz machen konnte. Der einflußreichste Theil der höheren Gesellschaft Englands ist nur während der kurzen Sommersaison in London und während dieser Zeit sogar konnte man weder den Hof noch die den Ton angebenden Tageslöwen aus der Italiänischen Oper locken, wo sie von Donizetti und den welschen Tonkünstlern gefesselt wurden. Die höhere Mittelklasse in London besteht aus Geschäftsmännern, welche den ganzen Tag über scharf arbeiten, die schon ihre Tagesordnung etwas ändern müssen, um zum Aufziehen des Vorhangs in's Theater zu kommen, dort aber fanden, daß um Shakespeare in seinem Ideengange zu folgen,

ihnen eine zu stark gespannte Aufmerksamkeit zugemuthet werde, und daß sie keine Zeit hätten, um sich auf den Standpunkt hinauf zu doctriniren, von dem aus der Genuß beginnt.

Aehnliche Hindernisse stellen sich einem solchen Versuche auch in Deutschland entgegen, denn wenn er ohne Zweifel auf eine andere Art gemacht werden muß, so bleibt immer die Hauptsache, daß man ein Publikum vor sich hat, das daran gewöhnt worden ist, im Theater nur Ergötzlichkeit und Zerstreuung zu suchen, das, wie man höhere Ideen anregt, die, um veranschaulicht zu werden, dem Zuschauer etwas geistige Selbstthätigkeit zumuthet, gleich protestirt mit dem schrecklichen Worte: „Langweilig!" Diese Abweisung ist nur zu oft wohl begründet, weil es schwer geworden ist, einen genügenden Kreis von Künstlern zu vereinen, um das Gute gut darzustellen, und ohne solche Kräfte wird ein klassisches Repertoire grade am langweiligsten, weil dann nicht die Bedeutung der Stücke, sondern die Unzulänglichkeit der Darstellung zum Vorschein kommt. Damit wird man dem Publikum eine recht gründliche Scheu einflößen und es in dem Verdacht bestärken, daß die Bühne sich nicht mehr zu höheren Kunstentwürfen erheben könne, sondern nur in leichten Skizzen eine flüchtige Unterhaltung zu gewähren vermöge. Will man das Publikum gewinnen für das Bessere, so muß man dieses auch als solches vollständig zur Erscheinung bringen können, sonst erhebt sich nur eine feierliche und erhabene Langeweile, deren Ergebniß für die Darsteller wie für die Zuschauer eine gegenseitige Muthlosigkeit wird, in der man statt vorwärts zu kommen Rückschritte macht. Es kann nicht helfen, einen Sprung machen zu wollen, den man zurückmachen muß, wenn man nicht die Mittel hat, um sich auf dem erreichten Standpunkte zu behaupten, oder was damit gleichbedeutend ist, wenn Einzelne hinüber kommen, die durch eine Kluft von den Uebrigen getrennt sind, ohne das Ganze nach sich ziehen

zu können. Nur der Genius ist allgewaltig in der Kunst wie im Leben, und wenn er sich verkörpert in einem Sterblichen, so schafft dieser was er braucht, wie große Kriegsgeister den Krieg schufen, so lange er noch von einzelnen Standpunkten aus herbeigeführt werden konnte, und Heere beinahe aus dem Boden herausstampften. Ein solcher Genius in der deutschen Schauspielkunst war ohne Zweifel Schröder, zum Theil wohl auch Iffland, der jedenfalls ein mächtiges Talent war mit beinahe genialem Einfluß auf seine Umgebungen; Hamburg, Mannheim und Berlin waren Zeugen ihrer in weiten Kreisen fruchtbringenden Wirksamkeit, die noch lange nach ihrem Tode nachhallte. Das Talent kann durch die ihm inwohnende schöpferische Kraft auch Höhepunkte in der Kunst erreichen, aber mehr nur für sich, deshalb strebt es darnach, sich zu isoliren, seine Errungenschaft für sich zusammenzuhalten, beachtet die Umgebungen nur so weit es sie für sich braucht; ein bedeutendes Talent wird zwar immer als Muster und Vorbild unbewußt auf seine Umgebungen wirken, gewöhnlich aber nur, wenn es mit mehreren Ebenbürtigen sich vereint, das Ganze mit sich erheben können. Geniale Künstler waren zu allen Zeiten und in allen Zweigen der Kunst seltene Erscheinungen, welche kommen, wenn es Gottes Wille ist. Für geniale Schauspieler kann man weiter nichts thun, als das Theater erhalten, alles Andere thun sie selbst. Talent aber giebt es zu allen Zeiten hinlänglich, wenn man es zu erkennen, das Bewußtseyn davon zu wecken und es auszubilden versteht. Das Genie bricht sich selbst die Bahn, aber dem Talent muß man die Wege bereiten, es nähren und pflegen bis es zum vollen Bewußtseyn gekommen ist, um fortan in freier Selbstthätigkeit sich zu entwickeln. So kann auch das Talent einen hohen Grad von Meisterschaft erreichen und ein Verein von Talenten kann, richtig geleitet und zweckmäßig unterstützt, der höheren Kunst die Wege be-

reiten. Andeutungen über die Art, wie das geschehen kann, finden später eine schickliche Stelle. Hier wollen wir nur darauf aufmerksam machen, daß es gerathen scheint, mit dem anzufangen, was zu erreichen ist. Ohne ungeheure Anstrengung, durch bloße Geschicklichkeit und einsichtsvollere Verwendung der vorhandenen Kräfte wird das, was jetzt vor dem Publikum durchzusetzen, wofür seine Theilnahme zu erlangen ist, einer merklichen Steigerung fähig. Es giebt genug Schauspiele der verschiedenen Gattungen, die, ohne Meisterwerke zu seyn, durch Inhalt, Situationen, Charaktere oder auch nur Rollen so darstellbar und belebt werden können, daß sie einem Publikum, wie es jetzt in den meisten deutschen Theatern vorhanden ist, wenigstens Unterhaltung gewähren können. Man wird darstellbare Originalschauspiele, die auf der Bühne zur vollen Geltung gelangen können, bekommen, wenn die Verfasser die vorhandenen Kräfte im Auge behalten, Situationen und Charaktere für sie erfinden, welche im Bereiche ihrer Leistungsfähigkeit liegen. Das thun einzelne deutsche Bühnendichter, und meist mit gutem Erfolg. Man kann manche ältere Stücke durch zweckmäßige Bearbeitung zeitgemäß machen. Sind auf diese Art nicht sogleich Originalstücke in hinreichender Zahl zu beschaffen, so kann man das Pariser Repertoire zu Hülfe nehmen, das eine Versorgungsanstalt für die Theater in Deutschland geworden ist. Warum das nicht benutzen, wenn es auf geistige Art geschieht? Es giebt Bühnenspiele in fremder Sprache, denen man durch eine Uebersetzung ihre Bedeutung und Wirksamkeit auf der deutschen Bühne erhalten kann. Das ist der Fall mit allen Stücken, in denen Situationen und Charaktere so allgemein gehalten sind, daß sie auch ohne die besondere nationelle Färbung zur Geltung kommen können. Der Uebersetzer muß aber die fremde Sprache nicht nur der Wortbedeutung, sondern auch dem Geiste nach verstehen, muß die nationale Eigenthümlich-

keit, sogar die örtliche Besonderheit kennen, wonach Manches oft einen ganz anderen Sinn hat als die Worte, ihrer allgemeinen Bedeutung nach, verkünden, muß wissen, daß es Redensarten und Wortwendungen giebt, die man gar nicht übersetzen und auch nicht auslassen kann ohne ein Loch in den Dialog zu machen, für die man also etwas erfinden und einfügen muß. Dann muß er auch Deutsch verstehen, nämlich die deutsche Bühnensprache, wie sie im Munde des Schauspielers Leben, Kraft und Schmiegsamkeit haben kann, denn der Dialog soll gesprochen werden, muß Klang und Tonfall haben, langathmige Sätze, vielsylbige Worte, Zischlaute müssen möglichst vermieden seyn, er muß von all diesem Unrath der Rede gereinigt seyn, außer wenn etwa damit eine komische Wirkung erzielt werden soll wie mit dem Stolpern oder Stottern. Aber darauf wird keine Rücksicht genommen. Wie bei den Pfennigübersetzungen in den Anhängsel-Romanen der Tageblätter, wo es nur darauf ankommt, daß der Leser möglichst schnell und unglaublichst wohlfeil die schauderhaften Begebenheiten erfährt, gleichviel in welcher zerknitterten Makulaturssprache, schmieren manche, in der That die meisten Uebersetzer von Bühnenstücken das Erste beste hin was halbwegs den Sinn des Originals, oft auch gar keinen giebt, stopfen dem Schauspieler zungenlähmende Reden in den Mund, die er nur wie mit einem Anlauf, stoßweise und ächzend herauspressen kann, machen ihm damit jeden feinen und charakterisirenden Accent fast unmöglich, schieben plump Licht und Schatten durch einander, verwischen das Farbenspiel des Styls, in dem oft die Charaktere ihren letzten Ausdruck bekommen, und solche erbärmliche Abklatschen von oft ganz guten Originalen werden dem Publikum aufgetischt auch von solchen Bühnenverwaltungen, die Intendanzen genannt werden, und nachher verwundert man sich ganz naiv über den geringen Erfolg. Es giebt gute, oder wenigstens brauchbare und wirk-

same Bühnenstücke, die gar nicht übertragen werden können, die auch in der richtigsten Uebersetzung geradezu zerbröckeln, die aber sehr wirksam sind, wenn sie mit Benutzung der Hauptideen und Situationen des Originals in deutscher Gestalt neugeschaffen werden. Für das Alles kann man überall und zu jeder Zeit sorgen, und wo es nicht geschieht, fällt alle Schuld auf die Bühnenverwaltung, der es entweder an gutem Willen und Fleiß oder an Einsicht fehlen muß wenn sie das Schlechte zur Aufführung bringt und es nicht versteht, die Kräfte zu beleben durch welche das Bessere erlangt werden kann. Sorgfältige, gut eingeführte und dadurch anregende und schwunghafte Darstellungen kann man auch erreichen, wenn man eine Regie bestellt, welche auf mehr sieht als den äußeren Zusammenhang des Scenenganges. Es muß dafür gesorgt werden, daß die Idee des Stücks herausgehoben werde und zur Anschauung komme. Man kann, wenn man will, das Bühnenwesen aus dem Schlendrian herausheben, kann die besseren Kräfte beleben, die Theilnahme des Publikums wiedergewinnen und so allmälig eine Stufe erreichen, von der aus man mit Erfolg dramatische Kunstwerke so zur Darstellung bringt, daß ihr geistiges Leben in Fluß kommt, denn das ist nothwendig, wenn sie Interesse erregen sollen; bei einer blos formellen Darstellung bleibt auch ein dramatisches Meisterwerk auf der Bühne kalt und stumm.

Millionen werden jährlich in Deutschland für Theater ausgegeben und kaum erreicht man damit, dem Publikum nur eine geistvolle Unterhaltung gewähren zu können. Das wird man nur erreichen, wenn man ernstlich darnach strebt, den Sinn für die höhere dramatische Kunst zu beleben, wenn man wenigstens das thut, was Einsicht und Fleiß zu leisten vermögen, das Vorhandene besser benützt, die Kräfte richtig verwendet, die, auf den rechten Weg gebracht, auch für das bessere thätig werden können.

Unter solchen Umständen ist wohl eine Schrift nicht überflüssig, welche sich zur Aufgabe macht, der aufwachsenden Generation zu zeigen, was die dramatische Kunst ist und was sie bereits geleistet hat. Wir wollen daher so einfach, klar und gemeinfaßlich als möglich die Natur und Bedeutung dieser Kunst entwickeln, die Regel erklären, nach welcher sie ihre Werke baut und gestaltet, damit sie das Leben vergeistigt vor uns hinzaubern und dann in einem übersichtlichen Bilde die Geschichte der dramatischen Kunst mittheilen von ihrer ersten Entstehung an bis auf unsere Zeit. Letzteres ist unser Hauptzweck, die Theorie der Kunst behandeln wir Anfangs nur so weit ihr Verständniß unerläßlich ist, um die Kunstgeschichte richtig auffassen zu können, und vervollständigen die Theorie, die ohnedies in der Zeitfolge manche Abänderungen erlitten hat, in der Erklärung einzelner hervorragender Werke der Völker und Zeiten, in denen die dramatische Kunst geblüht hat.

Da die dramatische Kunst immer das Leben vergegenwärtigt, wenn auch geläutert und vergeistigt, so doch immer in einer formellen Wirklichkeit, so ist das Studium der dramatischen Literatur einer von den Hauptschlüsseln, welche uns das Verständniß vergangener Zeiten und Zustände oder, auch in der Gegenwart, fremder Nationalitäten aufschließen. Wenn man die Wege und Mittel betrachtet und untersucht, durch welche dramatische Dichter eindringlich werden und ihre Absicht kund geben wollen, so wird dem Beobachter klar, auf welche Voraussetzungen sie rechneten und man kann daraus erkennen, welchen Glauben, welche Gesinnungen, Vorurtheile, Schwäche, Leidenschaften sie als die bei ihren Zuhörern vorherrschenden annahmen; mögen die Dichter nun diese läutern und bessern wollen, oder schmeicheln sie ihnen, um durch ihre Anregung eine Wahrheit einzuschärfen oder eine Gefühlsrichtung anzuschlagen, die in Bewegung kommen muß, damit Handlung und Charaktere der Stücke im rechten Lichte her-

vortreten, so kann man aus dem Wechselverhältnisse zwischen der Bühne und den Zuschauern die Züge herausfinden zu der Physiognomie der in Zeit und Raum von uns entferntesten Völker und allmälig ein Bild entwerfen von den Besonderheiten ihres Charakters und ihres Lebens. So erkennen wir aus den uns erhaltenen Werken von Aeschylos, Sophokles und Euripides wie die alten Griechen sich die allwaltende Vorsehung, die Thätigkeit der Götter, Heroen und Völker in den Weltgeschicken dachten, wir finden in dem ihrer Bühne allein eigenthümlichen Chor eine Vorstellung ihres Begriffs von der Oeffentlichkeit im häuslichen und politischen Leben, aus der Art, wie die tragischen Dichter alle diese Verhältnisse zur Anschauung brachten, wird uns deutlich, wie die Zuschauer es empfinden mußten, um davon angeregt zu werden. Es wird vervollständigt im Gegensatze, in der Art wie die Aristophanischen Komödien alle diese Zustände verspotten, der Glaube tritt hervor in dem höhnischen Zweifel; das kleine Tagesleben in Athen mit allen Eigenthümlichkeiten und Vergnügungen vergegenwärtigt sich in diesen Komödien in so schlagender Weise, daß man es so zu sagen sieht und hört. Im spanischen Nationalcharakter ist viel Eigenthümliches, ein zähes Festhalten unwandelbarer Ideen und Vorstellungen, die in solcher Art kaum bei irgend einer modernen Nation vorkommen, und ohne das klar und deutlich zu verstehen, kann man das Leben und die Handlungsweise der Spanier nicht begreifen. Beschreibt man in Worten, wie der Spanier sich den Katholicismus denkt, welche Vorstellungen er hat von Liebe und Ehre, wie er demzufolge das Leben gestaltet, so wird eigentlich damit das Fremdartige und von Anderen Abweichende uns einleuchtender, aber das Verständniß dieses Lebens uns nicht näher gerückt. Die dramatische Literatur Spaniens aber gibt darüber den vollkommensten Aufschluß, macht uns vertraut mit diesem Leben, ein Vorhang rollt auf

und wir vernehmen, wie die Menschen empfinden und denken, wir sehen wie sie handeln, wir begreifen, wie das, was z. B. nach der protestantischen Vorstellungsweise beinahe unfaßlich ist, hier naturgemäß, was jener verkehrt und unschön erscheint, hier folgerecht, würdig und edel ist, und viele geschichtliche Ereignisse werden uns klar, wenn wir uns Menschenmassen denken, die von solchen Gesinnungen erfüllt waren. Welche Aufschlüsse über die spanische Auffassungsweise des Christenthums, der Liebe und der Ehre, also über das religiöse und sittliche Leben, finden wir in den beiden Bühnenstücken „die Anbetung des Kreuzes" und „der Arzt seiner Ehre", wie begreiflich erscheint uns nach ihrer Kenntniß, was uns sonst als lieblose Rohheit und beschränkter Eigensinn entgegentrat; wir können vielleicht dadurch noch mehr in unserer abweichenden Ueberzeugung bestärkt werden, aber Menschen, die so ganz anders dachten und empfanden, gewinnen unsere volle Theilnahme, wir lernen sie lieben und verehren. Aus Shakespeares Werken geht uns das volle Verständniß auf über die blutigen Kämpfe der englischen Geschichte und über den englischen Nationalcharakter.

In der dramatischen Kunst und ihrer Literatur haben wir demnach eine reiche Quelle an Kenntniß des Menschen überhaupt, der Völker und der Zeiten, sie bietet uns einen Spiegel, in dem das Leben der Vergangenheit und der Gegenwart, ja das Leben der Seele erscheint, sich zerlegt und sich entwickelt.

Wesenheit und Bedeutung der dramatischen Kunst.

Die dramatische Kunst hat ihren Namen von ihrem Thun; sie stellt Handlungen dar, und das griechische Wort Drama bedeutet Handlung. Da die künstliche Darstellung menschlicher Handlungen in dichterischer Ausführung uns zuerst durch die alten Griechen bekannt worden ist, so ist das Wort Drama, als Bezeichnung einer künstlich angeordneten Scheinhandlung, in alle Sprachen übergegangen. Da eine solche Handlung immer vor Zuschauern ausgeführt wird an einem Orte, von dem aus sie von Allen gesehen werden kann, der zu dem Ende erhöht ist (Bühne), und da die Handlung nicht eine wirkliche, sondern nur eine mögliche ist, die zum Spiel als eine wirkliche erscheint, so ist vielleicht die annähernd richtigste deutsche Uebersetzung von Drama: Bühnenspiel.

In allen Erzeugnissen der dramatischen Kunst muß eine Handlung seyn. In allen Gattungen des redenden Schauspiels, in Opern und Balletten wird irgend eine Begebenheit oder That als sich ereignend dargestellt. Der innerste Kern aller Arten von Bühnenspielen ist daher eine Handlung, die nur jedes auf eigenem Wege, unter dem Vorherrschen verschiedener Kunstmittel zur Anschauung bringen, so daß wir immer ein ernstes oder heiteres, ein gesprochenes, ein gesungenes oder ein mimisch-plastisches Drama vor uns haben. Wenn wir daher bestimmen, was ein Drama ist, so haben wir damit das Hauptmerkmal vom Wesen der dramatischen Kunst.

Im gedrängtesten Ausdruck ist das Drama die künstliche Darstellung einer Handlung oder einer Einheit mehrerer gegenwärtig sich ereignender Handlungen, durch Menschen, welche redend eingeführt und durch die Beziehungen, in welche sie zu einander treten, die Handlung begründen und verständigen. Diese Begriffsbestimmung kann indessen nur vollständig aufgefaßt werden in einer weiteren Entwickelung.

Die Handlung, welche sich zu einer dramatischen Darstellung eignen soll, ist nicht das äußere Ereigniß als solches, nicht die nackte That, sondern das Vollziehen der Handlung durch Menschen, welche durch die That und deren Folgen in veränderte Lagen kommen. Um dramatisch zu seyn muß eine Handlung vorbereitet, entwickelt und auf solche Weise vollzogen werden, daß ihre Wirkung auf die handelnden Personen erfahren wird. So wäre z. B. eine, wenn noch so kunstreiche Darstellung des Brandes von Moskau an und für sich nicht dramatisch; das könnte sie erst werden, wenn sie vorbereitet würde durch die Erscheinung Napoleons als Bedrängers des russischen Reichs, wenn der Brand als eine That der Russen verständigt würde, um die feindliche Gewalt zu brechen, wenn er demnach die Katastrophe, d. i. das entscheidende Ereigniß wäre, in welchem der bisher unüberwindliche Kaiser den Wendepunkt seines Glücks erführe, von dem an er seinem Untergange zueilte. Nur die Menschen in ihrer thätigen Beziehung zu einander können eine Handlung dramatisch vollziehen, also ist das menschliche Leben in seiner inneren und äußeren Thätigkeit allein Gegenstand eines Drama's.

Das nächste Erforderniß des Drama's ist, daß die Handlung, welche es darstellt, als gegenwärtig erscheint, daß sie vor uns entsteht und sich vollzieht. Die Geschichte, das Epos, der Roman vergegenwärtigen auch menschliche Handlungen, aber auf eine andere Weise, denn sie stellen sie als geschehen

dar und beschreiben daß und wie sie geschahen; wenn sie einzelne Theile als gegenwärtig sich ereignend vorführen, so nennen wir ihre Darstellungsweise dramatisch, aber sie dürfen in ihrem ganzen Umfange nicht so verfahren, weil sie ihren Stoff nicht so begrenzen können ohne seiner vollen Entwickelung Eintrag zu thun. Daher kommt es auch, daß nicht alle Handlungen sich zur dramatischen Behandlung eignen. Das Drama aber muß ganz Gegenwart seyn, nur einzelne Theile der Handlung können als außerhalb der unmittelbaren Gegenwart geschehen erzählt werden, die That selbst, welche den eigentlichen Inhalt des Drama's bildet, muß vor uns entstehen und werden, muß gedacht, erörtert und beschlossen werden, muß sich vor uns verleiblichen, so daß wir anwesende Zeugen sind seines inneren Ursprungs, seines allmäligen Fortschreitens und seines endlichen Vollbringens.

Die Menschen, welche die Handlung vollziehen oder veranlassen, müssen sie auch begründen und erklären, und das können sie nur durch die Rede. Daher muß ein Drama nothwendig in der Gesprächsform abgefaßt seyn, die Handlung muß sich im Dialog verständigen. Da ein Drama undenkbar ist ohne eine Handlung und da diese nur von Menschen vollzogen werden kann, so muß sie auch in den Menschen ihren Ursprung haben, denn ein Natureigniß kann nie eine dramatische Handlung begründen, höchstens benutzt werden, um eine menschliche Handlung zu durchkreuzen und in eine andere Lage zu drängen. Die dramatische Handlung entsteht, wenn in den Menschen das Begehren rege wird nach einem Zweck, durch dessen Erfüllung ihre äußere oder innere Lage verändert wird. Sie wollen z. B. eine bestehende Regierung stürzen, entweder um an ihre Stelle zu treten, oder weil sie glauben daß dadurch das Gemeinwohl befördert wird — oder aber zu ihrer inneren Befriedigung, um ihre Rache zu kühlen für wirkliche oder vermeintliche Unbill an der Regierung, welche gestürzt

werden soll. Wenn nun diejenigen, welche diesen Zweck wollen, plötzlich sich aufraffen und ihn vollziehen, so haben wir nur die nackte That ohne alle Verständigung, welche nie dramatisch seyn kann. Wir müssen daher erfahren, daß und warum das Begehren nach dem Zweck entsteht, wie die Menschen ihre Thätigkeit gestalten, um ihn zu erreichen, welchen Widerstand sie finden und wie sie ihn bewältigen, wie die Widerstrebenden das, was sie nicht wollen, von sich abhalten und ihrerseits thätig werden, um den Zweck zu verhüten, und in welche Lage die Menschen beiderseits gerathen, wenn der Zweck gelingt oder mißlingt, denn in beiden Fällen ist eine Handlung vorhanden, die zu einem Abschluß kommt. Wir hören daher einen Menschen in einem Selbstgespräch oder in einer Unterredung mit Anderen das Begehren nach dem Zweck äußern, die Gründe angeben, warum es entsteht, die Veränderungen erörtern, welche durch Erfüllung des Zwecks erreicht werden können, die Mittel bezeichnen, durch welche man dahin gelangen kann, und wir vernehmen dann in diesen Gesprächen, daß ein Entschluß gefaßt wird. Hiemit ist nur die Handlung eingeführt, sie ist nur innerlich vorhanden in der Gesinnung und Absicht derer, welche sie vollziehen sollen. Ohne diese Vorbereitung aber kann die Handlung nicht dramatisch seyn, denn sie würde dann mit der Plötzlichkeit einer Natur-Erscheinung hervorbrechen, die freilich auch vorbereitet und verursacht ist, aber ohne daß wir es wissen, und im Drama wissen wir nur was vor uns gedacht, erfahren und gethan worden ist, die nachträgliche Verständigung des Ereignisses stellt nicht die Theilnahme daran her, welche vor seinem Eintreten geweckt werden muß. Wir müssen ferner erfahren, wie der Entschluß sich verwirklicht, das Fortschreiten von der Vorbereitung zur Ausführung, und wie die zu dem Ende unternommenen Handlungen gelingen oder nicht; warum sie von abwehrenden Bestrebungen gehindert oder von unterstü-

zenden befördert werden, kann der Zuschauer sich nicht selbst sagen, sondern es muß ihm gesagt werden von den handelnden Personen, welche ihre Empfindungen, Hoffnungen und Befürchtungen aussprechen, und dadurch allein die verschiedenen Theile der Handlung mit einander in Verbindung bringen, so daß sie als auseinander hervorgehend erfahren werden können. Wenn in dem entscheidenden Ereignisse der Inhalt des Drama's zum Abschluß kommt, so kann fast in keinem Falle durch die stumme That die Befriedigung des Zuschauers erreicht werden, der diese nicht sich selbst geben, sondern von dem Drama empfangen soll, welches die Art, wie es aufgefaßt und als Ganzes in der Erinnerung des Zuschauers fortleben will, ebenfalls redend verkünden muß. Die Rede ist daher dem Drama unentbehrlich, möge diese nun in der Oper im gesungenen Rhythmus vorgetragen oder im Ballet von dem durch Musik unterstützten Geberdenspiel ersetzt werden.

In dem Bisherigen haben wir nur die Merkmale erklären wollen, durch welche das Drama seiner Form nach begränzt wird und sich unterscheidet von anderen Darstellungsweisen menschlicher Handlungen, daß nämlich die Handlung eine einheitliche und in sich zusammenhängende, daß sie als gegenwärtig von Menschen vollzogen und durch die Rede verständigt werden muß.

Die Entstehung des Drama's erklärt sich sehr leicht aus dem natürlichen Darstellungstriebe des Menschen, welcher ihn dazu drängt, wirkliche Ereignisse oder diesen nachgebildete Erfindungen sich zu vergegenständlichen in solcher Weise, daß sie als Erlebnisse vor ihm erscheinen. Wir sehen, daß Menschen in dem rohesten Naturzustande bei ihren Festen, die gewöhnlich irgend einer religiösen Handlung angehängt sind, in Aufzügen und Feierlichkeiten schon einen Trieb der dramatischen Darstellung verrathen. In den Siegestänzen der Wilden kommen Scheingefechte vor, in den Baskischen Na-

tionaltänzen, die sehr alten Ursprungs sind und von gesungenen Romanzen begleitet werden, ist es eine Liebesidylle, welche in einer ganz dramatischen Art vergegenwärtigt wird. Das Epos, oder das historische Gedicht, welches merkwürdige und großartige Thaten feiert und von den ältesten Zeiten her, als man noch nicht die Kunst kannte, in Schriftzeichen den Gedanken festzuhalten, in mündlicher Ueberlieferung vorhanden war, bedient sich oft einer fast dramatischen Vergegenwärtigung. Die Spiele der Kinder wiederholen das Gesehene in einer Scheinhandlung und entstehen aus dem Nachahmungstriebe, welcher die erste Naturgrundlage bildet zum Darstellungstriebe. Es ist daher sehr wahrscheinlich, daß vereinzelte Arten von dramatischen Darstellungsversuchen statt gefunden haben, lange ehe das Drama seine eigentliche Kunstform gefunden hat. Diese ist uns zuerst durch die Griechen bekannt geworden, aber Dramen, wenn auch nicht in solcher Art ausgebildet, so doch von Menschen dargestellt, sind ohne Zweifel weit früher in Indien vorhanden gewesen. Ursprünglich wollte der Mensch in den Dichtungsversuchen, die später geregelte Formen angenommen und sich auf die Stufe der freien Kunst, welche sich selbst Zweck ist, aufgeschwungen haben, sein Verhältniß vermitteln zu dem das Endliche Ueberdauernden, zum Ewigen, und so sehen wir auch die ersten Versuche der dramatischen Kunst entstehen, um die Religion und große Völkerthaten zu verherrlichen, bis später auch das Leben selbst sich darin hervorbrachte. Hier haben wir nur vorläufig darauf hinweisen wollen, daß die dramatische Darstellungsform in der Natur des Menschen liegt, so wie sie sich auch unter allen Völkern, welche eine höhere Bildungsstufe erreichten, entwickelte.

Architektonik des Drama's.

Wie in allen Werken des menschlichen Geistes, so muß auch im Drama, wenn es ein vollkommenes Kunstwerk seyn soll, eine Idee herrschen, etwas Allgemeines, das sich im Besonderen erweist. So kündigt das Calderon'sche Drama „das Leben ein Traum" seine Idee schon in der Benennung an, der Inhalt des Stücks zeigt das irdische und endliche Leben als einen Zustand des Traumes im Verhältniß zu der höheren und ewigen Bestimmung des Menschen. Aus der Idee soll die Gestaltung des Werks hervorgehen, und dieses wird um so vollendeter seyn, je mehr das Allgemeine der Idee sich in dem besonderen Ereignisse, welches den Inhalt des Drama's ausmacht, versinnlicht. Es ist indessen nicht gemeint, daß etwa diese Idee mit Worten im Stück ausgesprochen oder wiederholt daran erinnert seyn soll, als wenn das Drama sich bewußt wäre, als ein lebendiges Beispiel von der Realität eines vorherrschenden Gedankens aufzutreten. Das würde dem Drama alle Unbefangenheit nehmen, wenn es die Moral seiner Fabel als einen bewußten Zweck verkündigte; es soll vielmehr wie das Leben Ideen realisiren, ohne daß die handelnden Personen eine solche Absicht voranstellen. Die Idee des Stücks ist etwas Unsichtbares und nicht ausgesprochenes, das im Bewußtseyn des Zuschauers als Ergebniß der Handlung sich herausstellt, wenn er dem Stück eine Rechenschaft abfordert, indem er mit dem sondernden Gedanken es zerlegt und bis zu seinem Kern vordringt, um von diesem innersten Mittelpunkte aus dessen Schöpfung zu begreifen. Wenn der Dichter einen Stoff wählt, um ihn dramatisch zu behandeln, so wird das nackte Ereigniß ihm nicht genügen, er wird sich auch nicht damit

begnügen, es mit Worten auszuschmücken, sondern er wird ihm seine geistige Bedeutung abfragen, eine Idee als das Allgemeine im Besondern wird hervorspringen und unter der Herrschaft dieses Gedankens und von ihm erfüllt wird er die Handlung gestalten, und wenn er Herr des Stoffs bleibt, wenn er ihn bewältigt, so, daß er ihm gehorchen und fortwährend unter seiner Eingebung sich formen muß, so wird die Handlung der Idee des Baumeisters entsprechen und diese versinnlichen. Wenn es nun auch viele Dramen giebt, in denen eine höhere allgemeine Idee nicht das Kunstwerk organisch durchdringend folgerecht nachweisbar hervortritt, so wird man doch meistens, wenn ein Stück nur zeitweise eine Geltung gehabt, irgend eine Zeitidee unbewußt darin ausgesprochen finden; oft allerdings nur so, wie die Menschen immer unbewußt denken und handeln unter dem Einflusse einer Idee, welche man den Zeitgeist nennt, der sich auch in seinem Gegensatze verkündet, so daß die Menschen ihm folgen oder ihn bekämpfen, in beiden Fällen aber ihn zur Erscheinung bringen. In jedem vollkommenen Drama aber muß, unabhängig von der Zeit, in welcher es entsteht, eine Idee herrschen, welche die des Kunstwerks selbst ist, so zu sagen seine Atmosphäre bildet, seine vorherrschende Tonart bestimmt wie die Färbung seiner Gruppirungen. So ist z. B. in der Shakespeareschen Tragödie „Romeo und Julie" die Liebe, nämlich die alle äußern Verhältnisse mißachtende Liebe die Idee des Stücks, und Alles muß dazu dienen, sie herauszuheben und anschaulich zu machen. Ein durch Partheikämpfe und Familienhaß zerrüttetes Gemeinwesen ist der Grund des Gemäldes, in dem die Idee in den Hauptpersonen sich verwirklicht, denn die Liebe triumphirt in dem Sinne, daß sie ihre Befriedigung findet, und die Idee offenbart sich auch in dem Untergange der Liebenden, für welche das Leben ohne die Liebe keinen Werth hat.

Mag der Dichter nun bewußt die Idee voranstellen, so daß das Stück absichtlich sie erweisen soll, oder mag sie unbewußt ihn erfüllen, immer wird er unter ihrer Eingebung den Plan entwerfen, so daß sie mehr oder weniger sichtbar und namentlich am Schluß zum Vorschein oder vielmehr zum Anklang kommt, wie die Dominante in einer musikalischen Composition. Das Drama hat den Zweck, eine Handlung vor uns zu entfalten und sie zu einem Ende zu führen. Die Handlung muß also entstehen, sich veräußern und sich abschließen. Das heißt mit anderen Worten, das Drama muß zeigen, warum und unter welchen Voraussetzungen man eine Thätigkeit beginnt, diese muß äußerlich in's Leben treten, ihr Bestes thun, um ihren Zweck zu erreichen und sich damit abschließen, daß sie diesen erreicht oder in diesem Bestreben unterliegt, denn in dem einen wie in dem andern Falle kommt sie zu einem Ende. Um diese Handlung aber dem Zuschauer so verständlich zu machen, daß dieser daran Theil nehmen, ja daß die Handlung nicht nur die Aufmerksamkeit des Zuschauers wecken, sondern seine geistige Mitwirkung gewinnen kann in dem Grade, daß er Alles, was die handelnden Personen leiden oder erfahren, mitfühlen kann, muß der Dichter von vorne an die Handlung so verständigen, daß ihr Zweck die Theilnahme des Zuschauers gewinnen kann, denn sonst wird er nicht den Weg mitmachen wollen, auf dem er erreicht wird. Hieraus folgt ganz naturgemäß die Eintheilung des Drama's in verschiedene aus einander hervorgehende Abschnitte. Diese sind: die Einführung (Exposition) der Handlung, die Schürzung ihres Knotens, dessen Entwickelung und Abschluß in der Katastrophe.

Die Exposition ist aber auch ein Theil des Drama's und muß selbst Handlung seyn. Auch in dem Falle, daß die Exposition vom Hauptstücke getrennt wird und als Prolog oder Vorspiel auftritt, muß sie Handlung haben, denn

das Drama ist ein bewegliches Bild, das fortwährend vorwärts streben soll, ein Gang zum Ziele, in dem ein Stillstand eine Unterbrechung ist, wie wenn man auf einer Reise anhält an einem Punkte, von dem aus man weder vorwärts noch rückwärts eine Aussicht hat. Eine Handlung kann aber im Drama vorhanden seyn, ohne daß grade äußerlich etwas geschieht, eine Bewegung ist auch vorhanden in der Entwickelung von Ideen und Gedanken, nur müssen letztere in diesem Falle in nothwendiger Verbindung stehen mit dem Zweck der Handlung, denn sonst sind sie, wie geistvoll sie an und für sich auch seyn mögen, im Drama hindernd statt fördernd, lenken die Aufmerksamkeit ab von dem Besonderen der Handlung, welche vorbereitet werden soll, in's Blaue der allgemeinen Ideen, grade wie wenn Jemand statt nach der Scheibe in die Luft schießt. Die Exposition muß demnach die Grundlage, worauf die Handlung beruht, als ihren Ausgangspunkt enthalten, wir müssen die Verhältnisse kennen lernen, in welchen eine Thätigkeit beginnen und sich entwickeln soll, die Ursachen, aus welchen sie entsteht und was die Menschen wollen, welche sie beginnen. Alles das kann uns nur verständigt werden durch die Rede. Je weniger diese erzählend und reflectirend, je weniger sie sich in Erörterungen und Betrachtungen ergeht, je mehr wird sie dramatisch seyn. Es darf Nichts unterlassen werden, was erforderlich ist, um die beginnende Handlung in ihrem fortan unaufhaltsamen Gang zu verstehen, aber Alles muß ausgelassen werden, was nicht hierauf Bezug hat. Wenn nun auch das Allgemeine dem Besonderen nachstehen soll, wenn lyrische Ergüsse und Gefühlsüberströmungen meist in der Exposition vom Uebel sind, so kann man keineswegs sagen, daß sie nicht vorkommen dürfen, denn da auch die Charaktere eingeführt werden sollen, so können jene Formen vielleicht unentbehrlich seyn, um die Gemüthsstimmung an den Tag zu legen, in welcher die nach-

her handelnden Personen sich befinden. Indem der Dichter uns diese vermittelt dadurch, daß er solche Personen sich so äußern läßt, so muß er zugleich darauf bedacht seyn, in solche Reden thatsächliche Verständigungen hineinzulegen, welche der Zuschauer erfahren soll. Im Ganzen soll die Exposition möglichst die Handlung beginnen in vorbereitenden Handlungen, Alles Abschweifende soll ferngehalten werden, aber eben so wenig darf die Exposition hastig, unvollständig, karg und trocken auftreten. Sie soll den Zuschauer ruhig und besonnen aufklären über Alles, was ihm zu wissen Noth thut, seine Aufmerksamkeit fesseln und seine Neugierde erregen, ihm die Erwartung beibringen, daß etwas Bedeutsames, Schönes, Ergötzliches vor sich gehen werde, ihm Personen vorführen, denen er zutrauen kann, daß sie Solches auszuführen im Stande sind. Die Exposition soll nämlich nicht nur die Handlung, sondern auch den Zuschauer für die Handlung so vorbereiten, daß er ihrer Entwickelung mit Spannung entgegensieht, von Allem unterrichtet ist, was zu ihrer klaren Auffassung nöthig ist, daß er von unerwarteten Wendungen der Entwickelung überrascht werden kann, ohne den Faden zu verlieren. Auf der anderen Seite aber darf die Exposition nicht zu viel verrathen und das Interesse vorweg nehmen, nicht das großartige Portal einer Bauernhütte seyn, einer einfachen und in den gewöhnlichen Verhältnissen sich bewegenden Handlung kann man nicht einen im großartigen epischen Tone gehaltenen Eingang vorsetzen. In der Einleitung muß der Styl auftreten, in dem die Haupthandlung entwickelt werden soll, denn die Exposition macht einen Theil des Drama's aus, und man kann an einem Gebäude, aus dessen architektonischer Physiognomie der Korinthische Styl dem Beschauer entgegentritt, nicht ein Portal mit dorischen Säulen anbringen; dies aus der Baukunde entlehnte

Gleichniß paßt hier buchstäblich. Wie aber die Exposition nur setzt, vorkehrt und ordnet, noch nicht entwickelt, so muß auch der Styl ruhig, geschlossen, vor Allem klar und gedrängt seyn, denn es kommt besonders darauf an, die Grundlage zu legen, dem Gedächtnisse des Zuschauers die Umstände einzuprägen, ohne deren Kenntniß die nachfolgende Handlung ihm nicht verständlich wäre, also soll der Dichter in den meisten Fällen ihn noch nicht hinreißen, ihn nicht eindringlich überzeugen oder Gefühle und Leidenschaften erwecken, sondern ihm bedeuten und erklären, seine Erwartung spannen auf die Handlung, für deren Verständniß er vorbereitet wird, also im Ganzen den Styl mehr ruhig und in scharfen Schlüssen gedrängt halten, andeuten und anregen, aber nur da auseinander setzen, wo es zum Verständniß nothwendig und ihm dann später der Vortheil wird, unter dieser Voraussetzung mit einzelnen schlagenden Anklängen eine Wirkung hervorzubringen, die verloren gehen würde, wenn die handelnden Personen in leidenschaftlichen Stimmungen eine Verständigung geben müßten; darum geschieht das eben in der Exposition, wo Alles besonnener und ruhiger ist, als in dem Gedränge der Handlung. Wiewohl nun in der Exposition Vollständigkeit unerläßlich ist — denn jede wesentliche Auslassung rächt sich nachher dadurch, daß die Wirkung alles dessen, was darauf Bezug hat, verloren geht — so muß der dramatische Dichter sich doch sehr davor hüten, den Zuschauer zu ermüden, denn wie der unvorbereitete Zuschauer der Handlung zusieht wie einem Räthsel, dessen Lösung er sucht, so wird der ermüdete Zuschauer abgestumpft, und wenn man die Verständigungsmittel häuft, so bleibt ihm keine klare Vorstellung und dann ist er auch nicht vorbereitet, er beschäftigt sich mit der Zurechtlegung der empfangenen Eindrücke, wenn schon die Handlung begonnen hat, aus der neue Wirkungen auf ihn eindringen; wenn die Entwickelung beginnt, muß die Exposition

ein verlassener Standpunkt werden, von dem man scheidet mit deutlichem Bewußtseyn dessen, was er gewährt hat. Was und wieviel dazu gehört, um in der Exposition eines Drama's genug und doch nicht mehr als nothwendig zu geben, läßt sich nicht in eine allgemeine Regel bringen, weil das Maß durch die Natur des Stoffs bestimmt wird. Ist der Stoff ganz Eigenthum des Dichters, rein aus seiner Erfindung hervorgegangen, läßt er die unbekannte Handlung von unbekannten Personen ausführen, so muß er erschöpfender zu Werke gehen, darf keine Stufe überspringen, weil er beim Zuschauer keinerlei Wissen von der Natur dessen, was er vorbringt, voraussetzen darf. Der Dichter muß überhaupt von sich, als dem Wissenden, absehen, denn er weiß ja nicht nur, was er vorbringt, sondern auch was er wegläßt und Letzteres bildet darum bei ihm keine Lücke, er muß aber auch dafür sorgen, daß dadurch dem Zuschauer nicht etwas Wesentliches wegfällt. Er muß sich ganz in die Lage des Zuschauers versetzen um zu begreifen, was diesem erforderlich ist, damit er das Bild, welches die Dichtung vor ihm entfalten will, in sich aufnehmen kann mit klarem Bewußtseyn des Empfangenen. Bei einem vollkommen neuen Stoff, der als dem Zuschauer gänzlich unbekannt angenommen werden muß, geht das Erforderniß ganz naturgemäß aus der Handlung hervor. Es kann nur Zweifel obwalten in Beziehung auf den allgemeinen Bildungsstand, den der Dichter bei dem Zuschauer voraussetzen darf. Hiebei aber kommt mehr die Behandlungsweise in Frage, die eine andere werden muß, je nachdem man annehmen kann, daß gewisse allgemeine Begriffe und Standpunkte dem Zuschauer geläufig sind oder nicht; die Handlung als etwas Neues, und nicht aus dem Gemeingute des Wissens Geschöpftes, ist ja auch den in Bildung Hochstehenden unbekannt. Hier denken wir uns das Drama als zur Darstellung vor einem Publikum bestimmt,

denn das nur für den Leser bestimmte Drama kann ganz anders verfahren in allen Beziehungen und lyrisch und episch sich ergehen nach allen Seiten hin, ohne den Leser in Verlegenheit zu bringen, der bei der Katastrophe die Exposition nachschlagen kann. Das zum Lesen bestimmte Drama kann seinen Ton so hoch greifen, daß es nur den in Wissenschaft und Kunst Auserwählten sein Verständniß aufschließt; die nicht dazu gehören, werden es bald genug aus der Hand legen. Aber ein Drama, welches zur öffentlichen Aufführung bestimmt ist, kann nicht so verfahren. Wir reden hier aber von solchen Dramen, ich glaube, daß ein Drama überhaupt nur bei einer wirklichen Aufführung als ein Kunstwerk sich vollkommen verkörpert. Ein zum Lesen bestimmtes Drama kann nun allerdings auch so gebaut und durchgeführt seyn, daß es aufführbar ist, aber es kann auch ohne alle Rücksicht darauf bestehen, es kann in alle Gattungen hinüberspringen, ohne seiner Wirkung Eintrag zu thun, es kann vielleicht diese für den Leser erhöhen durch dasselbe Mittel, wodurch sie vor dem Zuschauer vernichtet würde. Dem zur Aufführung gelangenden Drama gegenüber ist der Zuschauer in einer ganz anderen Lage als der Leser. Der Zuschauer ist nicht allein und die Mitgenossenschaft Vieler an dem Eindruck modifizirt diesen auch für jeden Einzelnen, denn er erfährt meist mehr oder weniger unmittelbar, ob seine Empfindung nur ihm eigen ist, oder ob sie von Mehreren getheilt wird. Der Zuschauer kann nicht wie der Leser einhalten, wo es ihm beliebt, um durch Nachdenken und Vergleichung sich Etwas zu verständigen das ihm nicht sogleich klar wird, die Handlung schreitet vielmehr unaufhaltsam an ihm vorüber, ein Theil nach dem anderen verschwindet, um einem neuen Platz zu machen, und er kann in Gedanken nicht sich mit dem Vorübergeschrittenen beschäftigen ohne Einbuße im Genusse des Nachfolgenden. Das Drama kann nur in besonderen Fällen

ein gewähltes und auf der höchsten Bildungsstufe stehendes Publikum annehmen, in der Regel muß es ein gemischtes voraussetzen, wenn es ein großes hoffen will. Wenn nun der Stoff des Drama's aus der Geschichte geschöpft ist, oder wenn es eine erfundene Handlung geschichtlich vermittelt durch Personen und Verhältnisse, welche nothwendigerweise im Gepräge ihrer Zeit auftreten müssen, so kommt bei einer Exposition viel darauf an, was der Dichter bei'm Zuschauer als bekannt voraussetzen und in wie fern er geschichtliche Kenntnisse bei ihm annehmen darf. Im Allgemeinen muß er jedenfalls die Grundelemente der Handlung so stellen, daß auch der in der Geschichte Unkundige die Handlung verstehen kann, aber bei einem Stoffe aus der vaterländischen Geschichte z. B., den er in seinen Hauptverhältnissen als allgemein bekannt annehmen darf, kann manche Auseinandersetzung erspart werden. Spielt das Drama in der Gegenwart, so kann allerdings der Dichter diese im Allgemeinen, mit Ausnahme fremder Oertlichkeiten und Nationalitäten, als bekannt annehmen, aber da das Gegenwärtige von verschiedenen Standpunkten aus höchst verschiedenartig beurtheilt wird, so darf er nicht säumen, den Sinn anzudeuten, in welchem das Drama das Bekannte versteht. Man kann im Allgemeinen sagen, daß eine Exposition nicht länger dauern soll als nothwendig, und wenn eine im Verhältniß zur Entwickelung der Handlung übergroße Exposition nothwendig ist, so ist das schon ein Beweis, daß der Stoff im Ganzen nicht zur dramatischen Behandlung geeignet ist, wenn er auch dramatische Momente enthalten kann. Was in einer Exposition als geschehen mitgetheilt werden soll, muß gesagt, also mehr oder weniger erzählt werden. Am Unvortheilhaftesten geschieht das in langen Reden einer einzelnen Person, denn das Zuhören versetzt nothwendig eine andere Person in Unthätigkeit, wodurch sie bei längerer Dauer leicht dem Zuschauer lästig

wird wie Alles, was im Drama stationair und passiv ist; die im Drama zuhörende Person repräsentirt ohnedies das Publikum, welches unterrichtet werden soll, und sie ist in diesem Falle nur vorhanden, damit die erzählende Person nicht mit sich selbst spreche. Eine Erzählung kann auch in einem Monolog gegeben werden, in der Form einer Selbstberathung, wenn der Erzählende in einer solchen sich seine Lage klar machen will. Am Vortheilhaftesten wird ein solcher Bericht erstattet in einem Gespräch, an dem mehrere Personen sich betheiligen können, denn dadurch wird er belebter und anregender. Wenn ein Drama überhaupt alles Unnöthige, Alles, das nicht im organischen Zusammenhange mit der Handlung steht, fern halten soll, so dürfen um so weniger überflüssige Personen vorkommen in der Exposition, die von allen Theilen des Drama's am meisten einer gedrängten Kürze bedarf. Die Exposition kann auch mitten in eine Handlung hineinführen, in deren Handhabung und Erörterung alsdann die Haupthandlung vorbereitet werden muß. Letztere kann nämlich nicht beginnen wie ein Meteor erscheint, aus dem Nichts auftauchen und eine Zeit lang sich fortbewegen, um dann anzuhalten und ihr Vorhandenseyn erklären; dadurch begründet sich die Exposition als eine der Handlung vorhergehende Verständigung, damit jene sich vor einem hinreichend unterrichteten Zuschauer entwickeln kann. Die Exposition steht in nothwendiger Verbindung mit dem Schlusse des Drama's, kann nur richtig und zutreffend seyn, wenn über den Schluß kein Zweifel besteht, ihre Ausführung kann daher erst zu Stande kommen, wenn der Plan der Haupthandlung fest abgeschlossen ist; der Dichter muß genau wissen, zu welchem Ende er das Ganze führen will, um es in der Exposition zweckdienlich vorbereiten zu können. Diese wird ihren Zweck erreicht haben, wenn der Zuschauer bei ihrem Schlusse begierig geworden ist auf die Hand-

lung, welche die Exposition ihm versprochen hat. Ob der Zuschauer in der Exposition das Ende des Drama's erfährt oder nicht, ob er davon unterrichtet wird, daß der Held siegt oder unterliegt, daß die Liebenden, welche sich suchen, sich finden im Glück oder Unglück, ist gleichgültig, aber auf welche Art und Weise man zu diesem Ende gelangt, kann er in der Exposition nicht erfahren, weil sonst die nachher folgende Handlung überflüssig würde. Das Interesse der Handlung ist nicht nothwendig dadurch vorweg genommen, daß man ihr Schlußereigniß in der Exposition erfahren hat, denn sonst könnte man ja nie ein Drama zum zweiten Mal aufführen sehen, aber es darf freilich nicht auf solche Weise geschehen, daß das eigentliche Drama nur die in Farben gemalte Ausführung einer in der Exposition vorgezeichneten Skizze wird, denn dann ist sie mehr als Vorbereitung, sie verpflichtet die Handlung zu einem Gange, auf dem ihr Inhalt nur breiter ausgelegt wird und statt das Interesse des Zuschauers nur zu spannen, wird es befriedigt und damit dem Interesse der Handlung Eintrag gethan. Daß die Exposition das, was sie verständigen will, nicht zur alleinigen Hauptsache machen darf, versteht sich von selbst, sie soll das auch auf eine geistreiche und anziehende Weise thun, denn sie macht ja einen Theil des Drama's aus, der Zuschauer soll keine Absichtlichkeit merken, soll sich gefesselt fühlen von dem, was ihm vorgeführt wird und dadurch eben vorbereitet seyn. Wenn die Exposition nur ein Bericht seyn sollte, so könnte sie füglich ersetzt werden durch ein gedrucktes Programm oder einen gesprochenen Prolog; diese beide Einführungsmittel stehen außerhalb des Stücks, in einem vollkommenen Drama macht die Exposition einen Theil des Kunstwerks aus, gehört zu seinem Organismus, muß nicht etwa ein bloßes Fußgestell des Drama's seyn, so daß dies ohne die Exposition als ein Ganzes bestehen könnte, nicht wie die Ouvertüre einer Oper, die man auslassen oder durch eine andere

ersetzen kann. Es giebt allerdings Dramen mit Vorspielen; diese enthalten aber nicht eigentlich die Exposition des Stücks, sondern sie sind Einleitungen, durch welche der Zuschauer in eine entfernte Zeit eingeführt werden soll, ohne deren charakteristische Färbung, wenn sie seinem Gedächtnisse entfallen wäre, die Atmosphäre des Stücks ihm zu fremdartig erscheinen könnte, oder er soll eine der Handlung des Stücks in der Zeit vorangegangene That erfahren, unter deren Einflusse jenes steht. Solche Vorspiele kommen meistens nur vor bei einem überreichen Stoffe, wenn man, um alle nöthige Aufklärung zu geben, befürchten müßte, daß die Exposition zu umfangreich würde, weshalb man Alles, was diese überbürden und dadurch verworren machte könnte, in das Vorspiel legt. Die Exposition der besondern Haupthandlung des Stücks, welche dieses dennoch haben muß, kann dann einfacher und klarer werden. Solche Vorspiele, besonders wenn der Stoff des Stücks geschichtlich ist, können deßhalb auch weggelassen werden, wenn der Zuschauer ohne sie sich auf einem historischen Standpunkte befindet, wie man denn sehr wohl Schillers „Wallenstein" aufführen kann, ohne daß ihm das Vorspiel „Wallensteins Lager" vorangegangen wäre. Es giebt auch Stoffe, welche von solcher Art sind, daß sie in ihrem ganzen Umfange nicht in dem Raum eines Drama's bewältigt werden können. So entstanden die Trilogien der griechischen Tragödien, von denen in der Geschichte der dramatischen Literatur die Rede seyn wird. Diese bestanden aus drei Stücken, welche Anfang, Mitte und Ende des ganzen trilogischen Stoffes entfalteten und zum Abschluß brachten, aber jede von diesen Tragödien bildete für sich ein organisches Kunstwerk, das seine Exposition, Entwickelung und Abschluß hatte, also ohne die anderen in sich bestehen kann.

Das Drama ist ein Organismus, eine Gliederung, die aus verschiedenen Theilen besteht, welche mit einander in ei-

nem Zusammenhange sind, den man nicht willkürlich aufheben kann, in dem aber die einzelnen Theile von einander gesondert sind. Es liegt in der Natur der Sache, daß das Drama nicht seinen Organismus auf einmal zur Anschauung bringen kann, es vermag das nur allmälig in einer Aufeinanderfolge in der Zeit und es gestaltet sich nur in dem Bewußtseyn des Zuschauers zu einem abgeschlossenen Ganzen. Damit es dem Zuschauer möglich werde, es als eine Totalität zu fassen, muß es in Abtheilungen gegliedert seyn, die mit innerer Nothwendigkeit aus einander hervorgehen, die Handlung entfalten und die Theilnahme daran steigern. So wird ein Drama in Akte, und die Akte in Scenen getheilt. Das Wort Akt bedeutet bekanntlich Handlung, als Benennung einer Abtheilung des Drama's ein Theil der Handlung, welcher sich zum Ganzen verhält wie eine Gruppe in einem größeren Bilde. Die Eintheilung in Akten hat ihre innere Nothwendigkeit in dem Fortschreiten der Handlung, sie kann nicht willkürlich eintreten nach dem Umfange oder der Zeitdauer, so daß jeder Akt eines fünfaktigen Drama's genau den fünften Theil davon ausmachte. In Allem was geschehen ist, kann man die drei auseinander hervorgehenden und in einer ursachlichen Entwicklung mit einander zusammenhangenden drei Glieder unterscheiden: das Entstehen, das Bestehen und das Vergehen — oder auch die fünf Abstufungen des Entstehens, des Blühens, Reifens, Abnehmens und Vergehens. Nun haben bekanntlich nicht alle Bühnenspiele drei oder fünf Akte, sondern auch einen oder zwei. Das kommt daher, daß man in der neueren Zeit Stoffe für die Bühne bearbeitet hat, welche nur dramatische Momente enthalten, vereinzelte Lebensbilder sind, die nur die äußere Realität in dramatischer Form vorführen. Drama ist von uns gewählt worden als Gattungsname für alle Bühnenspiele. Wir betrachten daher das Drama zuerst in seiner vollkommenen Ausdehnung und

die Art wie es sich demnach gestaltet. In einem Drama von fünf Akten wird der erste dazu dienen, die Exposition zu geben, der zweite fängt die Verwicklung an, der dritte schürzt den Knoten, der vierte fängt die Entwickelung an, und der fünfte schließt in der Katastrophe das Ganze ab. In drei Akten kann dasselbe geschehen, so daß der erste die Exposition giebt und daran den Beginn der Verwickelung knüpft, die Entwicklung und die Katastrophe aber den zwei anderen Akten zufallen. Im Deutschen nennt man einen Akt einen Aufzug, weil nach jedem Akte der Vorhang fällt und beim Beginn eines neuen Akts aufgezogen wird. Die Zeiträume zwischen dem Fallen und dem Aufziehen des Vorhangs, Zwischenakt genannt, werden als Ruhepunkte betrachtet für den Zuschauer sowohl als die Darstellenden, und in diese Zwischenzeit verlegt man so weit thunlich die etwa nothwendigen Umkleidungen der Schauspieler, solche Verwandlungen der Bühne, welche besondere Vorrichtungen nöthig haben, wiewohl in den neuesten Zeiten die mechanische Zurüstung der Bühne so weit gediehen ist, daß man bei aufgezogenem Vorhange alle und jede Verwandlung ausführen kann. Der Zwischenakt dient aber hauptsächlich dazu, dem Zuschauer, dessen gespannte Aufmerksamkeit in Anspruch genommen wird, einen Ruhepunkt zu gönnen, der auch erforderlich ist, auf das bisher Dargestellte in Gedanken den Blick zurückzulenken, um es sich zu verständigen, den folgenden Akten um so gefaßter entgegengehen zu können. Auch dem Darsteller kommt dabei eine zeitweilige Erholung zu Gute. In den französischen Tragödien vom strengen Styl, in welcher die drei Einheiten (der Handlung, der Zeit und des Orts) herrschen, fällt der Vorhang nicht, aber es wird eine Pause gemacht. Die Griechen hatten keine Zwischenakte in unserem Sinne, so nämlich, daß das dargestellte Stück von der Bühne verschwand, indem

diese durch einen Vorhang verhüllt wurde, sondern ihre Zwischenakte wurden vom Chor ausgefüllt in einer Weise, von der bei der griechischen Tragödie die Rede seyn wird; immer aber ruhte die eigentliche Handlung, so lange der Chor in solcher Art thätig war, denn dieses naturgemäße Bedürfniß eines Ruhepunktes ist befriedigt worden vom ersten Beginn der dramatischen Kunst. In unseren modernen Theatern werden die Zwischenakte mit Musik ausgefüllt. In der Regel wird die erste beste Instrumentalmusik gespielt und ihre Wahl nur bestimmt mit Rücksicht auf die Dauer des Zwischenakts. Diese Pausen sollten aber nicht dem Drama entfremdet werden, wie denn auch in den griechischen Dramen der Chor nur in Beziehung auf die darzustellende Handlung thätig war. Wenn das bei vielen modernen Bühnenstücken ziemlich gleichgültig seyn kann, so empfindet man bei ernsten und in höherem Geiste durchgeführten Dramen das Bedürfniß, in den Zwischenakten durch die Musik eine im vorhergehenden Akte geweckte Stimmung noch nachklingen zu lassen und in eine für den folgenden Akt vorbereitende hinüberzuleiten. So entstand Beethovens meisterhaftes Zwischenspiel zu Göthes „Egmont" und in den neuesten Zeiten die von Mendelssohn zu Shakespeares „Sommernachtstraum" wodurch eben sowohl der dramatische Zweck des Eindrucks als auch eine schickliche Dauer des Zwischenakts erreicht wird, denn wenn diese willkürlich verlängert wird, so geschieht dem Eindruck des Ganzen Abbruch.

Da die Handlung nur durch die Rede, also durch Gespräche zwischen den handelnden Personen sich entwickeln und verständigen kann, so erfährt der Zuschauer immer etwas Anderes, wenn ein Gespräch endet, die Personen, zwischen denen es stattgefunden, abtreten und neue auftreten, die ein neues Gespräch beginnen oder etwas vornehmen, wodurch die Handlung fortgeführt wird. Hiedurch entstehen zwar nicht

Unterbrechungen, sondern Abtheilungen, welche man Scenen* oder mit einem deutschen Ausdrucke Auftritte nennt. Wie also die Aufzüge Haupttheile der Handlung sind, in denen diese von einem Ruhepunkte zum anderen geführt wird, so bilden die Auftritte immer wechselnde Gruppen, in denen die Entwicklung vor sich geht.

Der Stoff des Drama's ist ein Ereigniß, oder eine That, durch welche eine oder mehrere Personen in eine wesentlich verschiedene Lage versetzt werden, und die Art, wie diese Begebenheit entsteht, wie die betheiligten Personen mit ihr verflochten werden oder durch ihre Thätigkeit sie herbeiführen, wie sie Hindernisse aufführen zur Abwehr gegen die Thätigkeit anderer oder die ihnen entgegengestellten bewältigen, diese ganze im genauen verursachenden Zusammenhange stehende Reihe der Thätigkeiten, durch welche der Stoff wird — ist die Handlung des Drama's, die organische Belebung des Stoffs. In der Handlung wird also der Stoff behandelt und gestaltet, um in lebensvoller Entwickelung sich zu vollziehen. Der Stoff muß an und für sich solcher Art und Natur seyn, daß er ein Gegenstand des Schönen seyn kann, daß in ihm sittliche Kräfte des Menschen in Thätigkeit kommen, um eine der Menschheit und ihrer Bestimmung würdige Idee zur Anschauung zu bringen. Außerdem aber muß der Stoff so beschaffen seyn, daß er durch eine dramatische Handlung gestaltet werden kann, daß eine zusammenhängende Reihe von gegenwärtigenden Aeußerungen von Thätigkeit ihn zu entwickeln und verständigen vermag. Es handelt sich hier um die Bedingungen, unter welchen ein Zuschauer den Stoff auf-

* Von dem griechischen Worte Skene, welches „Zelt" oder „bedeckter Ort" bedeutet. Die ersten theatralischen Darstellungen fanden statt unter solchen halboffenen Zelten. Scenisch ist nachher das Eigenschaftswort geworden für Alles, was mit der Darstellung auf der Bühne in Verbindung steht.

fassen, verstehen und von seinem Inhalt bis zur Mitleidenheit angeregt werden kann. Um das zu erreichen, muß er nämlich zeitig genug sich auf dem Standpunkt fühlen, daß Alles, was im Drama geschieht, ihm begreiflich erscheint, denn auch um vom Unerwarteten überrascht zu werden, muß er durch ein klares Verständniß des bisher im Drama Geschehenen zu einer anderen Erwartung sich berechtigt fühlen. Muß der Zuschauer zu lange mit dem Stoff um dessen Verständigung ringen, kann dieser nur gelichtet werden auf langen Umwegen durch schwerfällige Erklärungen oder spitzfindige Schlüsse, gelangt der Zuschauer demnach zu spät zum Standpunkte der klaren Einsicht, von dem aus allein der Genuß und die Theilnahme an dem Vorgange des Dramas beginnen können — so ist der Stoff nicht geeignet zur dramatischen Behandlung. Diese kann nämlich nur mit Erfolg zur Anwendung kommen, wenn der Stoff sich so zerlegen und seine Bestandtheile sich so gruppiren lassen, daß in kurzen Zügen, mit leisen Andeutungen, häufig durch das bloße Handeln die Beweggründe und der Zusammenhang des Inhalts so einleuchtend hervortreten, daß der Zuschauer ohne Anstrengung sich in das lebendige Thun der handelnden Personen versenken kann, daß er sich so davon berührt fühlt, daß er mit ihnen empfindet und leidet, daß er also unmittelbar und ohne vermittelnde Erklärung mit dem Drama in Verbindung bleibt. Um diese Unmittelbarkeit zu erreichen und zu erhalten muß der Stoff von allem Zufälligen gereinigt und gelichtet werden können, damit seine Idee klar durscheint, das Farbenspiel der wechselnden und wachsenden Entwickelung zum vollen Leben kommt, damit er sich so vergeistigt, daß der Zuschauer sich von ihm angezogen und emporgetragen fühlt. Diesen Proceß muß der Stoff probehaltig bestehen können, um sich als dramatisch zu erweisen. Aber nicht blos die allgemeine Idee des Stoffes, sondern auch der besondere Inhalt, in dem diese sich ver-

körpert, muß von der Art seyn, daß er die Theilnahme des Zuschauers sich zuwenden kann, muß in dem Bereiche seiner Auffassungsfähigkeit liegen. Steht dieser Inhalt durch Ort, Zeit und besondere Eigenthümlichkeit der handelnden Personen dem Zuschauer zu fern, so wird er leicht nur einen formellen Eindruck auf ihn machen und nicht die Sympathie erwecken, durch welche jener sich zum vollen Mitgefühl erhebt. Es giebt in der Vergangenheit überwundene Zustände, deren Vorbedingungen der dramatische Dichter nur mit Mühe herbeiführen kann, die dem Zuschauer entfremdet sind und ihn kalt lassen. Dem Dichter steht zwar volle Freiheit zu in der Wahl des Stoffes, aber er wird klug thun, diese Rücksichten nicht zu übersehen.

Nach der Exposition beginnt nun die eigentliche Handlung, welche in fortschreitender Entwickelung den Stoff organisch darstellen und bis zu seinem Abschluß erschöpfen soll. Die Handlung soll organisch entwickeln, Alles darin soll aus einander und für einander hervortreten, soll sich verhalten wie Mittel zum Zweck, so verbunden werden, daß nichts davon getrennt werden kann, ohne das Ganze zu beeinträchtigen. Ein Drama kann nur eine Idee versinnlichen wenn mehrere Menschen ihre Thätigkeit vereinigen oder einander entgegenstellen, um den Zweck des Ganzen herbeizuführen; es besteht daher aus mehreren Handlungen, die gegen einander hervortreten, auseinander hervorgehen, sich auflösen, um neue Thätigkeit zu schaffen, denn durch diese Mannigfaltigkeit kann allein Abwechslung und Spannung entstehen, Ungewißheit über die Art, wie der Zweck erreicht wird, die Anziehungskraft, die wir Interesse nennen, welche die Aufmerksamkeit fesselt. Ohne diese Mannigfaltigkeit wäre Verwickelung oder Schürzung des Knotens und Auflösung nicht möglich. Die Verwickelung muß natürlich seyn, sie muß aus der allmälig hervortretenden Thätigkeit der handelnden Personen folgerecht

hervortreten, ohne im Verständniß des Zuschauers eine Lücke zu lassen. Aus demselben Grunde muß sie wahrscheinlich seyn, nicht nur so weit, daß sie im Allgemeinen in der Wirklichkeit sich so gestalten könnte, sondern auch mit Rücksicht auf Gesinnung, Charakter und äußere Lage der handelnden Personen in Uebereinstimmung mit den Staats- und Zeitverhältnissen, in welche die Handlung verlegt worden ist. Es muß demnach in der Handlung überhaupt eine innere und äußere Nothwendigkeit herrschen, so daß die handelnden Personen an die der menschlichen Natur zugewiesenen Kräfte gebunden bleiben. Allerdings können im Drama, wie im Leben, Mächte walten, die außer dem Bereich des menschlichen Einflusses stehen, die Vorsehung, das Schicksal, der Zufall, im Grunde nur drei verschiedene Benennungen desselben dramatischen Elementes als einer Macht, über welche die Menschen nicht gebieten. Eine solche kann dem Drama große Wirkung und Bedeutung geben, denn die Leiden der Menschen unter solchen Einflüssen sind ein würdiger Gegenstand der Tragödie; es kommt nur darauf an, wie diese Mittel angewendet werden. Damit wir die Menschen bedauern können, welche durch eine Schicksalsfügung in ihrem Streben beeinträchtigt werden und nach vergeblichem Ringen ihr unterliegen, muß ihr Handeln unsere Theilnahme gewonnen haben, im Guten oder im Bösen muß ihre Thatkraft hervorgetreten seyn, denn ein Bösewicht kann durch die Macht seines Thuns großes dramatisches Interesse wecken, wie Richard der Dritte in Shakespeare's historischem Drama gleichen Namens. Die übermenschliche Gewalt, welche im Drama entscheidenden Einfluß üben soll, muß daher erst sich offenbaren, wenn die Personen, welche dadurch bewältigt werden sollen, unsere Theilnahme geweckt haben, denn sonst ist das eindringende Verhängniß einem Blitzstrahle gleich, der mit großem Gepraſſel in's Meer schlägt. Es ist auch nicht gleichgültig, in welcher Gestalt

dieser außerhalb des Einflusses der handelnden Personen liegender Zwang erscheint; er wird um so mächtiger wirken, je mehr er seiner Natur nach auch dem Zuschauer Ehrfurcht abnöthigt oder in einer verursachenden Verbindung steht mit dem Thun der handelnden Personen. Der bloße Zufall ist plump, seine Opfer können zwar unser Bedauern erregen, aber es mischt sich darin ein Groll, wie wenn ein verdienstvoller Mann von einem herabfallenden Ziegel erschlagen, ein schönes Kunstwerk durch ein Elementarereigniß zerstört wird. Der Zufall ist daher in den wenigsten Fällen dramatischer Natur, und am allerwenigsten ist es Zauberei. In die Kathegorie des Zufalls und der Zauberei gehört aber auch ein plötzlicher Umschlag der dramatischen Handlung, der in keiner Verbindung steht mit dem Thun der handelnden Personen, das große Loos in der Lotterie, die Laune eines Tyrannen, der unmotivirte Tod desjenigen, dessen Leben ein Hinderniß bildete, das urplötzliche Erscheinen eines todtgeglaubten Verwandten, der aus fernen Welttheilen Millionen mitbringt, die der Dichter plump in die Handlung hineinwirft und damit den Jammer erstickt, den er bei solchem Ausgang unnützerweise erzeugt hat, denn in den meisten Fällen wirkt das als wenn man durch eine sehr rührende Geschichte uns Thränen entlockt hat und uns dann sagt, daß an dem Ganzen kein wahres Wort sey; dramatisch wahr ist nämlich nur das, was in der dramatischen Handlung begründet ist. Man nennt in der Theatersprache alle solche willkührliche Durchschnitte einen **Deus ex machina**, weil der Zufall hier erscheint wie ein aus den Wolken in einer Flugmaschine plötzlich herabgelassener Gott oder Zauberer, der Alles kurz abmacht, die handelnden Personen heimschickt und mit ihnen die Zuschauer. Wenn eine solche Willkühr in der Auflösung der dramatischen Handlung geübt wird, so ist sie immer vom Uebel, weil die freie Thatkraft der Menschen aufgehoben wird, ohne daß dieser Entscheid

mit dem bisherigen Gange des Drama's in Verbindung gebracht ist. Wenn der Zufall in irgend einer Form in die Handlung eintreten soll, so ist das nur zulässig wenn dadurch eine neue Handlung angeregt wird, in welcher die betheiligten Personen unsere Theilnahme gewinnen können, so daß der äußere Zwang nur als eine bewegende Kraft für eine geänderte Richtung erscheint, in welcher dann die innere Thätigkeit der handelnden Personen das dramatische Interesse fortführt. Ganz anders ist es, wenn im Drama das Schicksal auftritt als Vorausbestimmung, gegen welche das menschliche Thun vergebens ankämpft, wie in der griechischen Tragödie, denn hier ist das Schicksal nichts anderes als die Vorsehung in ihrer Unerforschlichkeit, die auch dem Zuschauer Ehrfurcht abnöthigt, unter der Voraussetzung allerdings, daß er diese auch empfinden kann für den Widerstand, welchen die Menschen dem Geschick entgegenstellen. Das dramatische Interesse wird besonders lebendig, wenn wir den Menschen sehen als den Schmied seines eigenen Glücks, das aber zerstört wird durch einen eigenen Fehler, der aber untergeordnet erscheint, oder, wenn auch als Schuld oder Verbrechen hervortretend, aufgewogen wird durch die Großartigkeit seines nachherigen Thuns, so daß wir damit versöhnt sind, wenn ihn das Geschick ereilt. Providentiel können im Drama viele Verhältnisse auftreten, die nicht unmittelbar aus einem göttlichen Willen hervorgehen, die aber im Leben so viel Macht üben, daß der Einzelne sie nicht überwinden kann, wie die öffentliche Meinung, Vorurtheile, Standesverhältnisse, die buchstäbliche Deutung des Gesetzes. In der Verwicklung der Handlung kann nun ebenfalls eine höhere Fügung, wenn auch nur innerlich und in einzelnen Symptomen bemerkbar, sich offenbaren, immer aber muß sie durch das Thun der handelnden Personen zu Stande kommen, durch ihre Gesinnung, Leidenschaften, Charaktere sich erklären und rechtfertigen. Die Mit-

tel der Verwickelung müssen in Uebereinstimmung seyn damit, so wie auch mit der Gattung des Drama's, dessen allgemeinem Charakter sie nicht auf eine grelle Weise widersprechen dürfen; in einer großartigen heroischen Handlung würde die Verknüpfung der Verwicklung durch kleinliche, spitzfindige Ränke einen Mißton bilden, wenn nicht dadurch ein Gegensatz herausgehoben wird, in welchem eine höhere Idee zum Vorschein kommt, denn dann wird der Zuschauer durch das niedrige Mittel zu einer höheren Anschauung erhoben und jenes verschwindet vor dieser. Die Verwickelung muß für den Zuschauer klar und deutlich seyn, nur bei den handelnden Personen dürfen darüber Zweifel bestehen. Die Verwickelung des Drama's ist vollständig, wenn alle Fäden seines Gespinnstes koncentrisch in einem Punkte zusammengetroffen sind. Von nun an beginnt die Auflösung des Knotens, aber ohne die Fäden zu zerstören, er darf nicht, wie der Gordische, durchhauen werden, denn dann ist der Zusammenhang aufgehoben. Die Katastrophe, das entscheidende Ereigniß, durch welches ein Drama zum Abschluß kommt, muß im ganzen Stück und von der Verwickelung an immer dringender vorbereitet werden, so daß alle Zustände spruchreif sind, damit der Zuschauer bei dem Abschluß befriedigt werden kann, damit alle Fragen beantwortet, alle Zweifel gelöst, alle Unruhe gehoben und die Idee des Ganzen klar hervortreten kann.

Diese unaufhaltsam fortgesetzte Bewegung der Entwickelung hat als ihr vorgesetztes Ziel die Katastrophe, und also muß in ihrer Mannigfaltigkeit *Einheit* herrschen — sowohl als Verständigkeit. Die Handlung darf nicht stehen bleiben und eben so wenig dürfen Personen oder Handlungen eingeschoben werden, durch welche man vom Ziele abkommt oder es nur auf willkührlichen Umwegen erreichen soll. Die sogenannte klassische Schule des französischen Drama's hat lange

drei Einheiten, namentlich für die Tragödie gefordert und strenge gesehen auf die Einhaltung dieser Regel. Es war die Einheit der Handlung, der Zeit und des Orts. Die beiden letztern sind durchaus nicht nothwendig und beschränken unnöthigerweise die Wahl des Stoffes, aber die Einheit der Handlung ist wesentlich nothwendig. Diese besteht nicht darin, daß nur eine Handlung vorkommt, sondern daß jede Thätigkeit der handelnden Personen auf die Haupthandlung, welche in die Katastrophe ausläuft, Bezug hat oder dazu dient, diese zu erklären und zu fördern. Das kann ganz gut geschehen in Nebenhandlungen, die im Drama der Erzählung vorzuziehen sind, aber sie dürfen nicht episodisch abschweifen und die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf Fremdes hinlenken, das er nachher aufgeben muß, um sich wieder der Haupthandlung zuzuwenden, die unterdessen geruht hat, diese muß vielmehr fortgeführt werden auch in der Nebenhandlung, deren Gegenstand in jene eingreifen soll.

Ueber die Grenze der mannigfaltigen Abwechslung an Ereignissen und Personen, welche ein Drama in sich aufnehmen und verarbeiten kann, ohne die Einheit der Handlung zu zerstören, kann man keine Regel geben als eben die negative, daß die Einheit nicht aufgeopfert, nicht unter dem Nebenwerk verschwinden darf. Die Natur des Stoffes, die Verhältnisse der Personen, durch welche er zur Erscheinung kommen soll, die Kraft des Dichters in seiner Bewältigung, in der Kunst, aus einer reichen Mannigfaltigkeit die leitenden Töne so erklingen zu lassen, daß sie die Harmonie des Ganzen erhalten, die Gewohnheit der Zuschauer, Vieles übersichtlich auffassen zu können, bestimmen das hiebei Zulässige im engeren oder weiteren Sinne. Die dramatische Literatur zeigt uns die Biegsamkeit dieser Regel nach den verschiedenen Zeiten und unter verschiedenen Nationen. Während manche der Shakespeareschen Dramen Jahre, einige Calderonsche so-

gar Jahrhunderte umfaßten oder im Sprung berührten, beschränkte die klassische Schule der Franzosen sich räumlich, stellte das höhere Drama, sowohl Trauer- als Lustspiel, in enge Grenzen des Orts und der Zeit, welche wiederum ihre neuere Schule aufgegeben hat. Es geht damit im Drama wie in der Musik: die Fülle von Harmonie, welche die gegenwärtigen Zuhörer leicht auffassen, im Hören ordnen und sich schnell zurechtlegen, würde noch vor wenigen Jahrzehnden den damaligen Zuhörern als ein unentwirrbares Chaos erschienen seyn, in dem sie weder Weg noch Steg hätten finden können. Die alte Regel, welche die möglichste Einfachheit und Einheit der dramatischen Handlung gebot, schloß allerdings nicht nur manche Stoffe, sondern auch manche Dichter aus, denn je dürftiger und einfacher die Handlung ist, um so voller und lebensreicher müssen die Charaktere, um so poetischer muß die Auffassung, um so kunstreicher die Behandlung, um so vollendeter muß die Darstellung solcher Stücke seyn. Eine lange Reihe von Stücken nach der Regel der drei Einheiten von den französischen Dramatikern zweiter Ordnung sind so kalt, so leblos, so voll hohlen Bombastes in den glatten Alexandrinern und bei tadelloser Regelmäßigkeit, daß man sich zur Genüge überzeugt, daß in dieser Fassung des Drama's nur das Höchste, das Außerordentlichste zu ertragen ist. Es läßt sich gar nicht läugnen, daß in dem freien Drama, wie wir es nennen möchten, welches Alles in sich aufnimmt, was es bewältigen und zur Einheit bringen kann, die Fülle und der Reichthum der Composition, das wechselvolle Spiel der Ereignisse, die Intrigue und die Situationen die Aufmerksamkeit des Zuschauers so anziehend beschäftigen, daß er eine weniger sorgfältige Ausführung übersieht, daß er sogar in manchen Theilen eine skizzirte Behandlungsweise vorzieht. Der Geschmack der Zeit bestimmt hierin Vieles, was ein dramatischer Dichter nicht unbeachtet lassen darf, dem nur die

höchste Genialität reformatorisch entgegentreten kann. Die Regel bleibt aber immer zu allen Zeiten wahr, daß die Einheit der Handlung in einem Drama nicht verletzt werden kann, ohne dem Eindruck Schaden zu thun.

Die Personen, durch deren Thätigkeit die Handlung im Drama bewirkt wird, müssen darin erscheinen als Individuen nach freier Willensbestimmung und nicht nur als Mittel zum Zwecke der Handlung; diese müssen sie vollziehen durch freie Thätigkeit und durch die Lage (Situation), in welche der Dichter sie versetzt und in der sie veranlaßt werden, so zu handeln, wie der Zweck des Ganzen es verlangt. Da dieses Handeln von ihrem Willen ausgeht, so müssen sie den Entschluß dazu fassen nach der Besonderheit ihres eigenen Wesens und ihn auch in Uebereinstimmung damit ausführen. Diejenigen Personen also, durch deren Thätigkeit die dramatische Handlung wird und zur Erscheinung kommt, sind die Charaktere des Drama's. Charakter, als Merkmal eines geistigen Individuums, ist der entschiedene Wille desselben, der, durch Naturell und Gesinnung gestaltet, vorwiegend die eigenthümliche Weise bestimmt, in der er denkt und handelt. Es sind nicht die Charaktere als solche, welche im Drama handeln, sondern Menschen, in denen selten ein Charakter so fest abgeschlossen ist, daß jedes andere Wünschen und Begehren in ihnen aufgehört, jede andere Leidenschaft abgestorben wäre. Der ausgeprägteste Charakter kann also in innere Conflikte mit sich gerathen, und wenn er auch siegt, so soll eben auch dieses Ringen in den dramatischen Charakteren zum Vorschein kommen. Die Charaktere sollen richtig angelegt und allerdings folgerecht, aber nicht mechanisch durchgeführt werden. Der dramatische Dichter muß daher in der Seelenkunde bewandert und darin geübt seyn, die Menschen nach ihrem Charakter naturgetreu zu schildern, sie demgemäß sich äußern und handeln zu lassen. Er muß sehr genau berechnen, welche

Charaktere er in's Spiel bringt, damit sie ebensowohl sich selbst treu als auch fähig bleiben, die Handlung so zu vollziehen, wie das nach der Anlage des Stücks unerläßlich ist. Er muß verschiedenartige Charaktere gegeneinander aufstellen und sie miteinander in Reibung bringen, damit sie dadurch veranlaßt werden, sich zu äußern. Der Charakter soll sich nicht in seiner ganzen Vollständigkeit auslegen, sondern nur so weit es für die dramatische Handlung nöthig ist, ausgenommen in den sogenannten Charakterstücken, wie der „Geizige", der „Hoffärtige", in denen die Handlung nur vorhanden ist, um den Charakter vollständig zu entwickeln; er soll sich nicht selbst schildern, so wenig als möglich von Anderen geschildert werden, sondern sich im Handeln verkünden. Er soll das eigenthümliche Gepräge seiner Besonderheit haben nach Lebenslage, Alter und Stellung im Drama, aber dort ist er vorhanden nicht für sich, sondern wegen der Handlung; je nach diesem Erforderniß wird er mehr oder weniger ausgeführt oder nur skizzirt im Umriß gehalten. Eine vollkommene Charakterlosigkeit kann im Drama sehr charakteristisch seyn. Die Charaktere sind im Drama ebensowohl Faktoren der Handlung, die in ihren Conflikten entsteht oder gefördert wird, als auch Merkmale frei sich bestimmender Individuen. Der Dichter muß nun dafür sorgen, daß das Individuum seinem Charakter entspricht in Aeußerungen und Benehmen und daß seine Thätigkeit nicht weiter greift als die Harmonie der Handlung gestattet. Diese Oekonomie, wie man es nennen kann, in der Entfaltung und Begrenzung des Wirkungskreises der Charaktere ist eben so wichtig als schwierig, weil die dramatische Kunst nicht in Schilderungen verweilen darf, sondern in einer fortschreitenden Bewegung entwickeln muß, und wo sie so geübt wird, daß das individualisirende Leben und die Harmonie der Handlung sich gegenseitig nicht beeinträchtigen, da ist hohe Meisterschaft vorhanden. Individuali-

siren nennt man, einen Menschen so darstellen, daß er als freies Eigenwesen erscheint, nicht als Geschöpf des Dichters zu seinem besonderen Zweck, sondern mit voller Kraft und Fähigkeit, sich diesem entgegenstellen zu können, daß wir an ihm erkennen, daß, wenn er auch wegen der Oekonomie des Drama's nicht zu voller Entwickelung kommt, er doch alle Eigenschaften besitzt, um es als Individuum zu können. In der Gestaltung der Charaktere muß der Dichter daher objektiv verfahren, er muß sein eigenes Geschöpf als einen Gegenstand außer sich betrachten, von dessen Grundlage aus es autonomisch entwickeln, das heißt nach dem Eigengesetze, das jedem freien Individuum einwohnt, so daß es zu Stande kommt nach den Grundbedingungen seiner eigenen Natur. Thut der Dichter das nicht, gestaltet er die Charaktere nur nach dem Bedürfnisse des Drama's, so werden sie Figuren, mit denen er spielt, aber nicht freie lebendige Menschen. Die Folge davon wird seyn, daß solche Figuren, in denen nur das Bedürfniß des Drama's aber nicht ein freies Leben waltet, in der Darstellung nicht verleiblicht werden können, das heißt, daß der Darsteller in ihnen nicht als das Eigenwesen ihres besonderen Charakters erscheinen oder es nur kann nach reinem willkührlichen Dafürhalten, daß sie dem Zuschauer nicht in frischer Lebensfülle, sondern mit einer gezwungenen Absichtlichkeit entgegentreten. Es ist nämlich ein großer Unterschied zwischen dramatischen Personen dieser Art, in denen der Charakter nicht naturgetreu individualisirt, und solchen, in denen er nur skizzirt, aber in richtigem Verhältnisse gehalten ist; jene gleichen Figuren in einem Gemälde, die zwar ausgeführt sind, aber nicht anatomisch richtig, so daß sie, vom Gemälde abgelöst gedacht, als körperliche Individuen sich nicht würden frei nach allen Seiten hin bewegen können, während diese, wenn auch nur in Umrissen angelegt, doch alle Bedingungen der freien individuellen Bewegung haben. Ge-

wöhnlich kann der Dichter den Charakter der dramatischen Personen nur in einzelnen Zügen darlegen, diese müssen aber so bezeichnend seyn, daß der Zuschauer rückwärts schließen kann von der Erscheinung auf die Grundursache und so den Charakter erkennen, den nun die dramatische Person im Urtheilen und Handeln folgerecht bestätigen muß. Sind diese Züge nicht in richtigem Zusammenhange, so ist die Charakterzeichnung mangelhaft, treten sie nicht bemerkbar genug hervor, ist sie schwankend, sind sie zu grell aufgetragen, wird sie scharf und schreiend, und strömen sie verworren und ungeregelt hervor, wird die Charakterzeichnung undeutlich. In einem Drama können nur die Charaktere, welche die Träger der Handlung sind, zur Entwickelung kommen und ihrer können nie viele seyn. In den Charakteren giebt es auch häufig etwas Allgemeines und etwas Besonderes. Außer ihrer besonderen menschlichen Individualität repräsentiren hervorragende dramatische Personen einen Stand, ein Verhältniß, durch Geburt überkommene Rechte: wie in Shakespeare's „Kaufmann von Venedig" Shylok das wegen seiner schmachvollen Unterdrückung erbitterte Judenthum repräsentirt, Tartüffe den scheinheiligen Jesuitismus. Solche Vertreter eines allgemeinen Zustandes in der besonderen Handlung des Drama's nennt man Gattungs-Charaktere. Es versteht sich, daß ihr individueller Charakter dem ihrer Gattung untergeordnet ist oder wenigstens von letzterem überwunden wird, denn eine solche Vertretung eines allgemeinen Verhältnisses ist früh übernommen, meistens überliefert und anerzogen, und deshalb vorherrschend geworden in dem Wesen eines Menschen, bestimmend für sein Benehmen im Allgemeinen. Wenn der Dichter historische Charaktere in einem Drama aufstellt, so ist er zwar nicht gehalten, sie das thun zu lassen, was sie in der Geschichte gethan haben, aber er darf ihren Charakter im Allgemeinen nicht so umgestalten, daß er das in der Geschichte

zuverläßig Erwiesene Lügen straft. In seinem eigenen Vortheil wird er klug thun, eine solche Umgestaltung zu unterlassen, denn er geräth dadurch in Widerspruch mit Vorstellungen, die er wenigstens bei einem Theil der Zuhörer als bekannt voraussetzen muß. Manche wollen in dieser Beziehung der Geschichte eine Unantastbarkeit erhalten wissen, die indessen um so mißlicher erscheint, als die Geschichte selbst nicht immer mit solchen Charakteren im Reinen ist, wie z. B. neuere Forschungen und Enthüllungen Carl V., Wallenstein und Tilly in einem ganz anderen Lichte erscheinen lassen, als die Jahrhunderte lang allgemeine Vorstellungsweise sie sich dachte. Der dramatische Dichter kann eine abweichende Kritik nicht anheben und für ihn bleibt es gerathen, in seinen historischen Charakteren der, mit Recht oder Unrecht, allgemein verbreiteten Vorstellungsweise nicht auf grelle Art zu widersprechen. Da aber in der Geschichte hervorragende Männer größtentheils nur in ihrem öffentlichen Thun charakterisirt sind, so kann das Drama ihr menschliches Verhalten wohl modificiren, ohne jedoch damit ihren geschichtlichen Charakter zu zerstören. Ueberhaupt sind selten menschliche Charaktere so fest und starr in sich abgeschlossen, daß alle ihre Handlungen stets das Gepräge des Hauptzugs ihres Charakters aufweisen, und hier bleibt dem dramatischen Dichter ein Feld, das er benutzen kann, um im Gegensatze den Charakter nachzuweisen; der finstere feierliche Cromwell z. B. konnte bisweilen ganz absonderliche Späße anstellen, in solchen würde der dramatische Dichter eine Ironie durchblicken lassen, in welcher der Charakter in seinem scheinbaren Gegensatze hervorträte. Die Charaktere, seyen sie nun frei angelegt oder historisch übernommen, dürfen nur entwickelt werden mit Bezug auf das Drama, jede andere Nebenabsicht würde diesem schaden. Sie müssen auch klar und verständlich sich entfalten,

nicht psychologische Räthsel aufstellen, deren Lösung nur der geübte Denker folgen kann.

Die Aeußerungsweise, in welcher sowohl die Handlung des Drama's verständigt und fortgeführt, als auch die Charaktere entwickelt werden sollen, ist die dramatische Sprache. Die Form dieser Sprache ist die des Dialogs, der Unterredung. Der Dialog bedient sich der gegenwärtigen Zeit und schildert das eben Vorgehende, das Vergangene nur mit Bezug auf dieses und die in der Gegenwart handelnden Personen des Drama's, ihre Gefühle, Empfindungen aus Veranlassung dessen, was vorgeht oder unmittelbar vorgehen soll, ihre Meinung darüber und die Ursachen derselben, ihre Absichten, in das Geschehende thätig einzugreifen, die Wirkung dieser Thätigkeit, so daß der Dialog also die Handlung, ihr Entstehen, ihren Fortgang und ihren Abschluß vergegenwärtigt. Der dramatische Dialog findet statt zwischen zweien oder mehreren Personen, von Einzelnen der Gegenwärtigen, ohne daß Alle daran Theil nehmen, weshalb es im Drama redende und stumme Personen giebt, die blos durch ihr Erscheinen oder durch wortlose Thätigkeit an der Handlung Theil nehmen. Der Monolog, das Einzelgespräch, ist eigentlich das zum Behufe der Verständigung des Zuschauers laute Denken einer dramatischen Person, sey es nun daß diese allein ist, oder in Gegenwart von Anderen nur für sich und den Zuschauer laut spricht, aber so, daß angenommen werden kann, daß die übrigen Gegenwärtigen das auf solche Weise Geäußerte nicht hören.

Da die dramatische Sprache eine Handlung vergegenwärtigen soll, so muß sie einfach, verständlich, klar und gedrängt seyn. Sie darf nicht mehr zur Erscheinung bringen wollen, als was gleichzeitig in mündlicher Rede bewältigt werden kann, sie muß vor Allem den Stoff berücksichtigen, diesen so klar auseinandersetzen, daß sein Inhalt Jedem ver-

ständlich wird, und das muß sie bewerkstelligen in vollen aber gedrängten Zügen, welche in so einfachen Verhältnissen zu einander stehen, daß sie ohne Anstrengung unmittelbar aufgefaßt werden können. Die dramatische Sprache kann in gebundener oder ungebundener Form seyn. In prosaischer wie in poetischer Form muß der dramatische Dichter immer vor Augen haben, daß seine Sprache gesprochen werden soll. In der Prosa muß er daher lange Sätze mit eingestreuten Zwischengliedern, vielsilbige Worte, umschreibende Bezeichnungen, die in einem Athemzuge gesprochen werden sollen, vermeiden. Da er in gebundener Rede dieselben Uebelstände fern halten soll, so darf er nur solche Versmaaße wählen, welche sich zum mündlichen Vortrage eignen, die ohne Eintönigkeit und Ermüdung gesprochen werden können.

Da die dramatische Rede jedoch nicht nur den Inhalt der Handlung verständigen, sondern auch durch die schöne Form uns anziehen, uns ergreifen, rühren, erfreuen soll, so muß sie sich auch aller der Mittel bedienen können, durch welche die Sprache überhaupt diese Zwecke zu erreichen vermag. Sie ist indessen in deren Gebrauch beschränkter als fast alle andere Dichtungsarten. Diese Beschränkung geht hervor aus der concentrischen Natur des Drama's, in welchem Alles dem Mittelpunkt unaufhaltsam entgegenstreben muß. Daher kann es lyrischen Ergüssen nur so viel Raum geben, als sie dazu dienen, die Empfindungen der handelnden Personen zum Bewußtseyn zu bringen, aber wenn dadurch die Handlung aufgehalten wird, entsteht eine Episode, welche die Personen, denen unsere Theilnahme gewonnen werden soll, uns entfremdet, weil dem Ganzen Eintrag geschieht, mag die lyrische Form an und für sich noch so meisterhaft gehandhabt werden. Eine zu weit ausgeführte, wenn auch sonst ganz vortreffliche Charakterschilderung, kann ein höchst unbequemes Anhängsel in einem Drama seyn, welches vorzugsweise die

Charaktere im Handeln verständigen muß. Die Reflexion muß vor dem Handeln zurücktreten, denn von zwei Uebeln ist es im Drama besser, wenn die That nicht vollständig erläutert ist, als wenn die Reflexion nicht durch die That gerechtfertigt werden kann. Der rednerische Schmuck wird hohl und bedeutungslos, wenn dadurch die Lage über Gebühr verlängert, wenn der Gang des Ganzen dadurch aufgehalten wird. In Gleichnissen und Bildern muß alle Beschreibung fern bleiben, sie müssen in kurzen und bestimmten Umrissen plastisch hingestellt werden, so daß ihre Bedeutung und Beziehung klar und schnell hervortreten. Ueberhaupt muß der dramatische Styl markig und inhaltreich seyn, karg mit Worten und reich an Ideen, nur aber diejenigen ausführen, welche in unmittelbarer Verbindung mit der Handlung stehen. Haltung und Färbung des Styls richten sich sehr nach den verschiedenen Gattungen des Drama's, indem im Interesse der Handlung eine verschiedenartige Stimmung in den Zuschauern geweckt und erhalten werden muß. Was überhaupt der Wechselrede Reiz giebt, die Belebung des Gemüthszustandes durch den Austausch von Ideen, die Spannung der Aufmerksamkeit und die raschere Gedankenfolge durch die Reibung mit fremden und oft widerstrebenden Ansichten, die Frische des Worts, das plötzlich auftaucht bei einer unvermutheten Entgegnung, überhaupt das Improvisatorische, das Stegreifartige der mündlichen und nicht vorbereiteten Unterredung, soll vor Allem dem dramatischen Dialog erhalten werden. Wiewohl der Dialog die Handlung fortführt nach der Absicht des Dichters, so bewährt seine Kunst sich eben darin, daß das Gespräch keine Absichtlichkeit verräth, sondern unbefangen den Moment wiederspiegelt, in dem es entsteht, die Gefühle der redenden Personen naturgemäß hervorbringt auf solche Weise, daß im Bewußtseyn der Zuschauer die Handlung gefördert wird. Daß die dramatischen Personen ihrem Charakter, ihrem

Stande, der besonderen Eigenthümlichkeit ihrer Stellung gemäß sich ausdrücken müssen, liegt in der Natur der Sache. Da aber das Drama das Leben mehr oder weniger vergeistigt und nicht in seiner platten Realität darstellt, so soll in der Sprache des Dialogs nicht die zufällige, sondern die künstlerisch gestaltete Natürlichkeit hervortreten. Mit Ausnahme von den sogenannten Localstücken, in denen Oertlichkeit und Wirklichkeit, wie sie vorhanden sind, nachgeahmt wird, soll z. B. die Volkssprache, zumal in einem ernsten Drama, zwar die harmlose Biederkeit haben, welche geradezu auf ihren Zweck geht, dennoch aber rein und fehlerfrei seyn, denn das poetische Gemüth des Volkes erzeugt und entfaltet die großartigsten Ideen, nur sucht und findet es nicht raffinirte und spitzfindige Ausdrücke dafür, sondern ergreift die nächste und einfachste Bezeichnung. Das Drama führt uns hochsinnige oder geistvolle Menschen vor, deren Wort aber darum mit diesen Eigenschaften nicht Parade machen sollen, so wenig als gelehrte Leute den Zuschauern ihre Studien oder tapfere Menschen ihnen ihre Heldenthaten entgegenbringen sollen. Im Drama werden gediegene und tüchtige Menschen, wie im Leben, sich als solche verkünden durch die Gediegenheit ihrer Urtheile, ihrer Ansichten und Gesinnungen, durch ihr Benehmen, durch den Geist den sie um sich verbreiten, also mittelbar erkannt werden als das was sie sind. Alberne, verkehrte und gezierte Menschen sollen freilich im Drama sich demgemäß äußern, aber das Alberne und Verkehrte das sie vorbringen, soll nicht weiter greifen als um ihre Persönlichkeit zu bezeichnen und dann benützt werden, um seinen Gegensatz, das Schöne und Gute, entweder hervorzurufen oder es in ein günstigeres Licht zu stellen, nie darf es sich im Drama ungestraft oder ungebessert breit machen, wenn es auch nur im Bewußtseyn des Zuschauers verbessert wird, denn, wie im Leben, so kann bisweilen auch in

der dramatischen Handlung der Unsinn äußerlich siegen müssen, innerlich aber darf er es nicht. Wiewohl in einem Drama die Sprache des Dialogs rein und gut seyn soll, die redenden Personen sich demgemäß ausdrücken, so sollen sie es doch nicht Alle in derselben Weise thun. Der Dichter muß im Styl charakterisiren. Das unbefangene, heitere, junge Mädchen wird in anderen Formen und Bildern, in einer kürzeren und belebteren Schlußweise sich ausdrücken, als die besonnene Matrone, die auch in der Sprache die Worte anders gruppirt; der geschmeidige Hofmann, der zurückhaltende Diplomat, der heißblütige Krieger, der fanatische Parteimann, der fromme Priester, der ironische Zweifler, Menschen, bei denen Temperament und Leidenschaften als dramatische Motive scharf ausgeprägt sind, werden dasselbe Material des Ausdrucks, dieselbe Sprache, sehr verschieden behandeln, in Styl und Colorit der Rede sehr von einander abweichen. Der Dichter muß verstehen, für alle diese Unterschiede im sprachlichen Ausdruck den rechten Ton anzuschlagen und ohne pedantische Steifheit festzuhalten; wenn er dazu eine so reiche, biegsame Sprache hat wie die deutsche, die wie eine vollkommene Orgel die erschütternde Tiefe, die schmeichelnde Höhe, die volltönendsten Accorde richtig und wohllautend erklingen zu lassen vermag, so kann der kundige Meister durch ihr Organ jede Macht der erhabensten Leidenschaft, wie jede Besonderheit der launenhaftesten Charakteristik schildern. Hierin, wie überhaupt in der ganzen Architektonik des Drama's, muß der Dichter des ganzen Organismus bewußt bleiben und keinen Theil auf Kosten des anderen ausführen, denn dadurch leidet das Ganze.

Gattungen des Drama's.

In den bisherigen übersichtlichen Andeutungen über den Bau und die organische Gestaltung des Drama's, haben wir das besprochen, was jedem Bühnenspiel, welcher Gattung es auch angehören mag, wesentlich nothwendig ist, um als Kunstwerk hervortreten zu können. Wir wenden uns nun zu den verschiedenen Gattungen desselben und besprechen das Allgemeine nur in so fern es in den besonderen Arten irgend einer Abänderung unterworfen werden kann.

Das Drama scheidet sich, nach der Art wie es das Leben auffaßt, in zwei Hauptzweige. Wenn es die ernste Seite des Lebens festhält, nennen wir es Trauerspiel, und wenn es die heitere Lust des Daseyns schildert, Lustspiel. Wenn man nur die Wortbedeutung ins Auge faßt, so sind diese Benennungen in manchen Beziehungen sehr uneigentlich, denn im Trauerspiele kommt nicht blos herzzerreißendes Unglück vor, und das Lustspiel kann viel Ernstes aufkommen lassen.

Trauerspiel ist eigentlich das Drama des Ernstes. Wenn die Menschen nämlich das Leben ernst nehmen, wenn ihre Ueberzeugungen tief wurzeln, wenn in ihr Gemüth die Pflichten gegen Gott und Menschen tief eingeprägt sind, wenn demnach Liebe und Abneigung aus der innersten Seele hervorgehen, so muß bei ihnen der Pathos, oder das Leiden entstehen, sobald sie im Zusammenstoß mit Anderen im Leben, oder im Conflicte mit der Welt, ihren Ueberzeugungen und Pflichten nicht genügen, ihre darauf begründete und darum leidenschaftliche Neigungen nicht befriedigen können. Der von der Wahrheit seiner religiösen Ueberzeugung durchdrungene Mensch setzt das Höchste ein um das ihm Höchste, den Sieg seines Glaubens, zu erreichen und zu erhalten, er

leidet unter dessen Mißkennung und kann darüber zu einer gleichgültigen und ruhigen Ansicht nicht gelangen. Wenn die Liebe ein tiefes Gemüth ergriffen hat, so ist sie die Sonne des Daseyns und kann es in dem Grade werden, daß letzteres ohne die Liebe nicht allein keinen Werth hat, sondern eine Qual wird. Dem feurigen Vaterlandsfreunde, dem die Ehre und Unabhängigkeit seines Volks erste Bedingung der Zufriedenheit ist mit sich und der Welt, erscheint die Erniedrigung seines Vaterlandes als eine unerträgliche Last, deren Gewicht er heben oder ihm unterliegen muß. Der Pathos der Menschen in solchen Verwickelungen oder im Kampfe mit einer überwältigenden Macht außer ihnen, mit dem Schicksal also, das Verhalten der Träger der dramatischen Handlung in solchem Kampfe, bezeichnet den Gegenstand des Trauerspiels. Wirkung und Absicht des Trauerspiels ist demnach, Ehrfurcht, Bewunderung und Theilnahme einzuflößen für die Erhabenheit der sittlichen Kräfte im Menschen, die er im Leiden bewährt. Weil in der antiken griechischen Welt, von welcher wir das Drama erhalten haben, das Individuum nicht zu seinem vollen Rechte gekommen war, sondern nur als Theil des Ganzen Geltung hatte, so konnten nur solche Individuen Helden der Tragödie werden, welche größere Verhältnisse der in das öffentliche Leben verflochtenen Familien vertreten, und als in der modernen Welt die Tragödie wieder zum Vorschein kam, wurde lange Zeit hindurch, in Frankreich bis auf die neuesten Zeiten, die Großartigkeit der Lebensstellung der tragischen Personen zur Regel. Man hielt dafür, daß nur Personen auf den Höhenpunkten des Lebens etwas widerfahren könnte das zur Erhabenheit der tragischen Anschauung durchzudringen vermöge, daß nur die Leiden der Fürsten und großen Herren auf Theilnahme Anspruch machen können, man übersah die besondere Eigenthümlichkeit der altgriechischen Gesellschaft, und, sonderbar genug,

auch daß die sittliche Kraft an sich und nicht die äußere Stellung der Menschen den Seelenadel verleiht. Lange Zeit hindurch lag es allerdings in der Natur der Verhältnisse, daß in den geringeren Ständen nur ausnahmsweise eine höhere innere Bildung sich entfalten konnte. So entstand erst in neueren Zeiten das bürgerliche Trauerspiel als Gegensatz zu den Tragödien, deren Inhalt sich in den höheren Lagen der Gesellschaft entwickelt und die man noch im vorigen Jahrhundert in Deutschland „Haupt- und Staatsactionen" genannt hat; unter diesem Gattungstitel traten nämlich die kalten und steifen Nachahmungen der französischen Tragödien auf. Die bürgerliche Tragödie entwickelt sich in dem modernen bürgerlichen Leben und bringt auch allgemeine Zustände zum Vorschein, was sie aber besonders bezeichnet, ist, daß in ihr die sittliche Kraft an sich den Pathos bildet. Die Benennungen „geschichtliche Tragödie", „Schicksalstragödie" bezeichnen nur die Region, in welcher der Inhalt sich bewegt, daß die Katastrophe eine geschichtliche oder eine durch übermenschliche Macht herbeigeführte ist.

Es ist nicht unerläßliche Bedingung, daß das Trauerspiel einen unglücklichen Ausgang durch Tod oder Vernichtung der Träger der Handlung habe, aber es muß sich unter allen Umständen ernst abschließen. Darum hat man auch die Tragödie ein Spiel des Ernstes genannt. Zwischen dem Trauer- und dem Lustspiel stehen einige Gattungen von Bühnenspielen, die keinem von beiden angehören, in so fern aber sich mehr dem Trauerspiele nähern, daß die Handlung in ihrer Haupttendenz mehr ernst als heiter ist.

Mit dem sehr schwankenden und unbestimmten Ausdrucke „Schauspiel" benennt man solche Bühnenstücke, die eigentlich nur darum so heißen, weil sie weder entschiedene Trauer- noch Lustspiele sind. Sie enthalten in der Regel eine Mischung von ernsten und heiteren Vorgängen, doch ist gewöhn-

lich die Achse, um welche das Ganze sich dreht, ernst, und der Ausgang, wenn auch glücklich und befriedigend, ist es auch. Es giebt aber auch Schauspiele mit unglücklichem Ausgange, die darum doch keine Tragödien sind. Diese Mischungsart ist ganz naturgemäß dadurch entstanden, daß die dramatische Kunst sich zur Aufgabe machte, das Leben in allen seinen Verhältnissen zu schildern und es mit allen seinen Mischungen aufgefaßt hat. Man nennt das Schauspiel auch Drama, denn beide Benennungen werden gewöhnlich ganz willkürlich angewandt, ohne daß ein Unterschied in den Stükken zu bemerken wäre, je nachdem sie den einen oder den anderen Namen führen. Vielleicht hat man zuerst solche Bühnenspiele Drama genannt, weil in ihnen die Handlung, die Verkettung der Begebenheiten, die Intrigue hauptsächlich die Theilnahme der Zuschauer in Anspruch nehmen soll, so daß der thatsächliche Inhalt sie mehr unterhalten soll, als die Art in welcher er entwickelt wird. In der That werden auch, besonders in neuerer Zeit, die meisten Schauspiele in dieser Weise behandelt, man sucht Spannung und Ueberraschung hervorzubringen und läßt der Charakteristik nur eine untergeordnete Ausführung angedeihen. Ja in einigen Schauspielen, wie in den Verwechslungstücken, die darauf beruhen, daß die handelnden Personen gleichartige Verhältnisse auf falsche Personen beziehen, oder in den Intriguestücken, in welchen eine Menge Verhältnisse in ein Wirrsal verwickelt werden, um sich unerwartet von Ueberraschung zu Ueberraschung und auf nicht zu errathenden Umwegen zu entwirren, wird der Dialog so dürftig behandelt und ist auf einen so eiligen Vortrag berechnet, daß er nur da ist, um die Handlung zu erklären, aber auch nur so weit, daß man daraus nicht die nächste Verwickelung errathen kann. In der Theatersprache nennt man auch solche Schauspiele Situationsstücke, weil das Interesse darauf beruht, daß die handelnden

Personen immer in neue Lagen versetzt werden und der Zuschauer darauf gespannt seyn soll, wie sie sich heraushelfen; sie bilden eine Kette von Verlegenheiten der handelnden Personen, oft so willkürlicher Art, wie in einem Wettrennen mit Hindernissen. In anderen Schauspielen wiederum ist die Handlung so lose zusammengehalten und so wenig organisch in einander gefügt, daß man, wie in den Schubladenstücken (pièces à tiroir) oder den Verkleidungsstücken Scenen herausnehmen und andere dafür hineinschieben kann, was gewöhnlich geschieht, damit ein Schauspieler nach seiner eigenthümlichen Virtuosität darin glänzen kann. Wenn das Schauspiel sich als Aufgabe stellt, besondere Zustände oder Verhältnisse des Lebens zu schildern, nennt es sich Familiengemälde, Zeitbild, Sittengemälde. Die dramatische Literatur der modernen Völker weist an Schauspielen dieser Art eine nicht unbeträchtliche Reihe auf, von denen manche wahre Kunstwerke sind. Wenn sie Sitten schildern, welche nur an der Oberfläche des Nationalbewußtseyns hafteten, oder ihm von Außen zugeführt und keine Reaction seiner eigenthümlichen Natur hervorbrachten, werden solche Stücke leicht veralten, vorausgesetzt, daß sie nicht an und für sich ein poetisches Leben haben, dem Zeit und Sitten nur die Form gab. Melodrama nennt man diejenige Gattung von Schauspiel, in welcher die Rede von Instrumentalmusik unterstützt wird, so daß diese theils mit Accorden das Wort begleitet, theils musikalische Sätze zwischen die Redesätze hineinschiebt, die Empfindungen vermittelt und den Uebergang in abweichende Eindrücke vorbereitet. Diese in Deutschland nun fast ganz aufgegebene Mischgattung ist eine Schmarotzerpflanze der dramatischen Kunst, denn wo nicht etwa die Musik eine stumme Handlung begleitet, erhöht sie nicht die Wirkung des gesprochenen Worts, sondern streckt die Sätze auf ganz naturwidrige Art auseinander, Ton und Wort wetteifern, um

gegenseitig ihre Bedeutung aufzuheben; das Melodram kann wohl eine sentimental-lyrische Dämmerung, aber nicht eine kräftig einherschreitende Handlung befördern. Diese dramatische Aftergattung ist in Frankreich entstanden und zwar aus der Veranlassung, daß in Paris früher nur das Théâtre français das Recht hatte, ernsthafte Schauspiele auszuführen. Die anderen nicht dazu berechtigten Bühnen gaben nun ernsthafte Stücke in melodramatischer Form, und so sind Melodramen berüchtigte Schreckensstücke geworden, in denen nicht blos die Kunst, sondern auch die Nerven der Zuschauer oft durch beinahe narkotische Mittel mißhandelt werden, so daß man oft versucht wäre, sie mit Schwefeläther zu betäuben, damit sie schmerzlos die Operation überstehen können. Weil also in dieser Schauspielgattung der Zweck ist, die Zuschauer um jeden Preis zu packen und zu erschüttern, und dabei der Grundsatz befolgt wird, daß der Zweck die Mittel heiligt, so nennen die Franzosen überhaupt solche Schauspiele, welche nicht nach Kunstregeln gestaltet werden, Melodrama; sonst regelmäßige Schauspiele, die in einzelnen Theilen durch unkünstlerische Mittel drastische Wirkungen hervorbringen wollen, werden beschuldigt, melodramatisch zu verfahren. Sehr verschieden davon ist eine andere Gattung von Schauspielen, in denen ebenfalls Musik vorkommt. Vaudeville nennt man Schauspiele, in denen gereimte Lieder gesungen werden, gleichsam als eine Fortsetzung des Dialogs. Man behandelt keineswegs nur possenhafte, sondern auch ernste Handlungen in der Form des Vaudeville; wie z. B. viele von Scribe's Bühnenspielen, die in deutscher Uebersetzung ohne gesungene Verse (couplets) gegeben werden, als Vaudevillen in Frankreich auf der Bühne erscheinen. Diese Gattung ist bisher Frankreich eigenthümlich und der Grund, warum ihre Nachahmung in Deutschland nicht gelungen ist, liegt in der verschiedenen Nationalität, in der geringeren Neigung der Deut-

schen, von einer Ausdrucksweise schnell in eine andere hinüberzuspringen, in der geringeren Gewandtheit das auszuführen, und in der Ansicht des Publikums, daß Alles, was auf der Bühne gesungen wird, musikalisch richtig vorgetragen werden soll; wogegen in Frankreich der Schauspieler singt wie ihm der Schnabel gewachsen ist und der Zuhörer die Melodie nur als einen gesteigerten Rhythmus betrachtet und Alles nur darauf ankommt, die Worte und besonders den sich wiederholenden Endreim (refrain) deutlich und mit wirksamen Accent zu vernehmen.

Das Lustspiel ist die Gattung des Bühnenspiels, in welcher die heitere Lust des Daseyns vorwaltet in der Erfindung der Handlung ebensowohl als in der Art der Ausführung. Wenn im Trauerspiel die ernstere Auffassung des Lebens sich mit den Hindernissen, welche in der Welt der Entfaltung der sittlichen Kräfte entgegentreten, nicht versöhnen kann und einen Kampf mit ihnen beginnt, so findet im Lustspiel diese Versöhnung in so weit statt, daß wiewohl der Widerspruch bleibt, er nicht bis zum Bruch mit dem Leben durchgreift, sondern sich damit begnügt, in seinem Gegensatze fortzubestehen. Im Lustspiel nämlich soll die Auffassung der sittlichen Würde der menschlichen Natur nicht weniger ernst seyn, aber sie steigert sich nicht bis zum Pathos, sie vermeidet diesen vielmehr und stellt das Leben auf als einen Zustand, in dem das Ideale sich nicht rein vollziehen, nur durch seinen Gegensatz, das Verkehrte, das in der Endlichkeit Befangene, zur Erscheinung kommen kann, weshalb es mit bewußter Lust spielt mit diesen Gegensätzen. Das Lustspiel steht desto höher je mehr dieses Bewußtseyn der sittlichen Kraft darin obwaltet, je mehr sie durchscheint in der Lust am Lächerlichen, weshalb auch die Römer von ihm sagten: castigat ridendo mores, durch das Lächerliche züchtigt es die Sitten. Wenn daher im Lustspiel Untugenden und selbst Laster ge-

schildert werden, so darf es nicht geschehen in solcher Weise, daß nur die Lust an der lächerlichen Weise, in welcher das Schlechte, Verkehrte und Unzweckmäßige sich zeigt, zum Vorschein kommt, sondern der Gegensatz davon, das Rechte und Gute muß in der Darstellungsweise anregen. Selbst in dem poetischen Lustspiel, dessen Atmosphäre die reine Ergötzlichkeit des Lächerlichen ist, darf die unsichtbare Anwesenheit des Sittlichen nicht fehlen. Wenn im eigentlichen Lustspiel der Ernst personifizirt wird, muß er in würdevoller Ruhe erscheinen, um das Lächerliche von sich abzuhalten. Die meisten Lustspiele sind gemischter Natur und zum guten Theil Charakterstücke, in denen auch ernste Charaktere vorkommen, nur dürfen sie keinen Schatten werfen, der die Stimmung verdüstert. Nicht nur ein glücklicher, sondern ein heiterer Ausgang ist dem Lustspiel wesentlich nothwendig, denn es soll eine frohe Stimmung im Zuschauer hinterlassen, ihn durch Befriedigung mit dem Leben versöhnen. Die Gattungen des Lustspiels unterscheidet man nur nach den Mitteln, die es anwendet, je nachdem es mittelbar oder unmittelbar das Komische erscheinen läßt. Mittelbar erscheint das Komische, wenn es durch Reflexion des Zuschauers als solches sich erweist, unmittelbar wenn es geradezu sich selbst verkündigt und körperlich ausgebildet vor uns hintritt. Das feinere Lustspiel verfährt mittelbar, die Posse unmittelbar. In beiden muß Witz und Laune vorherrschen, sich in Ironie und Satyre aussprechen sowohl als auch in den Situationen, wenn nämlich die Charaktere mit ihnen in Widerspruch kommen. Der Dialog des Lustspiels muß leicht, gewandt und kräftig seyn, die Gegensätze im Wortbilde müssen nahe zusammengerückt seyn, damit der Witzfunke selbstzündend hervorblitzt, selbst da, wo die Ausdrücke barok durch einander geworfen scheinen, muß eine klare Idee deutlich hervortreten, denn der Lustspieldialog kann nichts unvollendet dem Nachdenken des Zuschauers hinterlassen,

Alles muß abgeschlossen und kurz abgemacht, schlagend seyn, muß, wie man sagt, den Nagel auf den Kopf treffen. Die Phantasie gruppirt mit Laune die Ideen des Lustspieldialogs wie die Situationen der Handlung, der sondernde Verstand beleuchtet mit dem Witz die Gegensätze der Idee und der Wirklichkeit, der Charaktere und der Situationen, und aus der humoristischen Weltanschauung des Dichters fließt dem Lustspiel der verkappte Ernst, die lächelnde Wehmuth zu. Die komische Charakteristik hat ein sehr weites Feld, das nach Zeiten und Verhältnissen immer wechselt und wofür man deshalb keine Regel aufstellen kann, als etwa die, daß der Dichter keine Charaktere vergegenwärtigen soll, als solche, die im Auffassungskreise der Zuschauer liegen. Der Lustspieldichter soll das sittliche Gefühl vertreten, also es nicht verletzen. Was aber als zulässig erscheinen kann, ist je nach Gebrauch und Uebereinkunft sehr verschieden. Man kann über Alles einen Schleier werfen, der es nicht verbirgt, durch den hindurch es dem Kundigen immer erkennbar bleibt; das an und für sich Unsittliche, die Schamhaftigkeit Verletzende wird in solcher Vermummung nicht zulässig, empört sogar das Zartgefühl noch mehr durch die falsche Unverfänglichkeit, die es zur Schau trägt, in der das unsittliche Bewußtseyn auch noch die Absicht verräth, es Anderen mitzutheilen. Wie weit man gehen darf in der Naivetät des Ausdrucks, läßt sich im Allgemeinen nicht wohl bestimmen, und um so weniger als die jetzige Gestaltung der Gesellschaft so willkürliche Unterscheidungen macht, daß was in einem Kreise als zulässig erachtet wird, in dem anderen es nicht ist, was in dem einen klar und verständlich einleuchtet, in dem anderen ein Räthsel bleibt. Der wesentlichste Grund, warum das Lustspiel wirkliche Personen nicht erkennbar vorführen soll, um sie lächerlich zu machen, ist wohl der, daß dadurch das Komische zum Ernst wird.

Die Oper ist ein Drama, in welchem die Handlung durch die Musik charakterisirt wird. Die Handlung wird zuerst in Worte gefaßt und durchgeführt in dem sogenannten Text. Dieser ist aber nur die Grundlage der Oper, die Zeichnung, welche der Tondichter in Farben ausführt. Die Musik kann Gefühle, Empfindungen und Stimmungen ausdrücken, die des Schmerzes wie die der Lust, sie kann die stürmische Aufregung der leidenschaftlichen Stimmung hervorbringen, aber nicht die Empfindungen und Leidenschaften sondern und motiviren ohne das Wort, durch dieses gewinnt erst das Allgemeine der musikalischen Charakteristik eine besondere Beziehung und dramatische Bestimmtheit. Die Musik kann allerdings den enthusiastischen Seelenaufschwung des Helden charakterisiren, aber sie kann nicht darstellen, warum und wie er den Entschluß faßt, sich auf eine besondere Weise für das Wohl seines Vaterlandes aufzuopfern. Ohne den Text würde also die Oper nur durch die Musik eine dramatische Handlung nicht zur Anschauung bringen können. Die Worte müssen gesprochen werden, weshalb die dramatischen Personen der Oper singen. Wie die Handlung und die Situationen der handelnden Personen wechseln, so auch die Form des musikalischen Vortrags. Die Monologe des Drama's werden in der Oper Arien, der Dialog zwischen zweien oder mehreren Personen Duetten, Quartetten, Septetten, die bedeutenden dramatischen Gesammtmomente der Handlung in den Aktschlüssen treten in der Oper als Finale auf. Der dramatische Gesang behandelt diese Scenen als selbstständige Abtheilungen, die einen eigenthümlichen Organismus haben. Die Duetten, Quartetten, Finale u. s. w. bilden abgesonderte Musikstücke. Jedes solches Musikstück hebt in einer Tonart an, der es in der Art treu bleibt, daß es zwar durch Modulation in mehrere übergeht, und dadurch lebendige Abwechslung herbeiführt, am Schlusse aber in die Tonart zu-

rücklenkt, in welcher das Musikstück begann. Die Tonart wählt der Componist nach der Hauptstimmung, in welcher die singenden Personen in Folge ihrer Situation sich befinden, und hiebei gelten die allgemeinen Regeln der Charakteristik der Tonarten. In der Melodie wird auch eine Einheit des Musikstücks beobachtet, indem sie nach verschiedenen Ausweichungen das Hauptthema wieder intonirt, gleichsam in der musikalischen Phrase die Behauptung am Schlusse wiederholt, mit der sie begonnen hatte. Eine solche Scene hat bisweilen Unterabtheilungen, die sich durch das Tempo unterscheiden, beginnt z. B. mit einem Recitativ, das sich in keinem bestimmten Tempo bewegt, und regelt diese Bewegung erst in dem Tempo eines Andante, welches die Einleitung bildet zu einem Allegro in einer anderen aber verwandten Tonart; beide haben verschiedene Melodien, das Andante schildert die Gefühle und Empfindungen, aus denen der entschiedene Entschluß hervorgeht, der sich im Allegro ausspricht, das daher auch den größeren Raum einnimmt, die Hauptmelodie intonirt und die dramatische Handlung entwickelt und fortführt. Diese musikalischen Abtheilungen werden auf verschiedene Weise mit einander verbunden. Entweder wechseln sie ab mit gesprochenen Scenen, die man dann in der Theatersprache den Dialog nennt im Gegensatze zu dem gesungenen Text, oder dieser Dialog wird als Recitativ componirt. Das Recitativ hat seinen Namen vom recitiren und ist musikalische Deklamation in Tönen. Das Recitativ hat kein vorgeschriebenes Tempo, sondern bewegt sich nach dem Inhalt der Worte und den Empfindungen, welche sie aussprechen, langsamer oder schneller. Das einfache Recitativ nähert sich mehr der menschlichen Rede und wird nur begleitet vom Baß in einzelnen Accorden, um die Wendungen der Harmonie zu bezeichnen; das obligate Recitativ hat eine vollständige Instrumentation und deshalb auch ein in Uebereinstimmung da-

mit gehaltenes Maaß im Vortrag. In den neueren Opern wird das Recitativ immer instrumentirt.

Es giebt zwei Hauptgattungen von Opern. Die ernste Oper, die man auch die heroische nennt, entspricht der Tragödie. Da sie aber durchaus nicht einen unglücklichen Ausgang zu haben braucht, vielmehr häufig einen glücklichen hat, so nennt man sie, wenn die Handlung durch ernste Verwickelungen oder in großartigen Verhältnissen sich bewegt, große Oper, womit man mehr die Natur des Inhalts als den Umfang bezeichnet, oder nach der Eigenthümlichkeit der Handlung romantische oder Feen-Oper. Die große Oper überhaupt ist das musikalische, tragische oder ernste Drama. Die komische Oper ist das musikalische Lustspiel. Die Opera buffa ist nur Italien eigenthümlich, weil darin die komische Person, der Buffo, auf eine ganz eigene Weise in Composition und Vortrag auftritt. Operette ist eine Oper in einem Akte, gewöhnlich lyrischen Inhalts, die ebensowohl gesprochenen Dialog haben als auch durchkomponirt seyn kann, das heißt mit Recitativen statt des Dialogs. Operetten kommen nur in Frankreich vor und in der neuern Zeit gar nicht mehr. In Frankreich auch versteht man unter „komische Oper" jede, auch ernsten Inhalts, mit eingelegtem gesprochenem Dialog, jede also, die nicht durchkomponirt ist mit Recitativen statt des Dialogs. Das deutsche Liederspiel ist ein Drama mit Gesängen, welche als Lieder komponirt sind, so daß dieselbe Melodie sich bei allen Strophen des Textes wiederholt. Es unterscheidet sich vom Vaudeville dadurch, daß die Musik eigens dafür geschrieben ist, während im Vaudeville die Verse nach irgend einer bekannten Melodie gesungen werden. Das Lied, das in Deutschland so dramatisch behandelt wird und so eigenthümlich entwickelt ist wie in gar keinem Lande, hat sich auf der Bühne nicht behaupten können, es kommt jetzt fast nur vor in Lokalstücken oder Zauberspielen.

Wir haben hier nur die Opern besprochen, um die verschieschiedenen Gattungen des Bühnenspiels zu vervollständigen, und deshalb nur ihre Gestaltung als Dramen angeführt. Wir treten deshalb auch nicht ein auf die Grundsätze und Ideen, nach welchen die Tonkunst verfahren muß, um mit Erfolg dramatisch zu charakterisiren, um in der Führung der Stimmen im Gesang wie in der Instrumentation die Wirkungen zu erreichen, welche im dramatischen Vortrag hervortreten müssen, denn das kann nur geschehen in einer besondern musikalischen Untersuchung, welche in die Compositions-, Gesang- und Instrumentationslehre tief eingreifen muß und die uns zu weit von unserem Wege abführen würde.

Das Ballet vergegenwärtigt eine dramatische Handlung durch bewegliche Plastik und wird hiebei unterstützt von Musik und Malerei. In dem sichtbaren Drama des Ballets werden die handelnden Personen charakterisirt durch die Mimik, Minen- und Geberdenspiel, die äußere symbolische Versinnlichung der Empfindungen. Die großen Gesammtmomente der Handlung werden im Ballet durch Gruppirungen zur Anschauung gebracht. Der rhythmische Tanz kann charakteristisch versinnlichen, wie wir das in Nationaltänzen sehen. Dem Ballet ist die musikalische Begleitung unerläßlich, sowohl des Rhythmus wegen im Tanz, als auch um die Mimik zu unterstützen. Durch die perspektivische Malerei der Dekorationen bekommen die Gruppirungen des Ballets Umgebung und Hintergrund, so daß das Ganze ein Gemälde bildet. Die individuelle Tanzfertigkeit in schwierigen Schritten ist meist nicht mehr dramatisch, sondern ganz der Gesangfertigkeit in Trillern und Läufen zu vergleichen, welche auch ein Nebenwerk in der Oper bilden. Wiewohl das Ballet aus Italien stammt und schon bei den Römern begann als theatralische Darstellung, auch schon, wiewohl in einer ganz an-

dern Weise, in den Chören der griechischen Tragödie vorkamen, so haben in neuern Zeiten hauptsächlich die Franzosen die Tanzkunst systematisch ausgebildet (Noverre namentlich in seinen Briefen über den Tanz) und deshalb sind die technische Benennungen des Ballets alle der französischen Sprache entnommen. Deshalb heißen die Tänze von einer oder mehreren Personen Pas seul, Pas de deux, Pas de Six u. s. w.; sie entsprechen den Scenen des Schauspiels oder den Duetten, Terzetten u. s. w., der Oper, nur mit dem Unterschiede, daß in ihnen die dramatische Handlung nicht fortschreitet, sondern ruht; dennoch kann das auch geschehen, und namentlich hatte der ehemals so berühmte Balletmeister Vigano in Mailand Tänze erfunden, in denen eine dramatische Charakteristik sich mit der körperlichen Fertigkeit verband. Das Ballet kann ebensowohl eine ernste als eine komische Handlung darstellen. Eine eigene Gattung des komischen Ballets ist die Pantomime. Dies Wort bedeutet ebensowohl ein Künstler, der nur durch Minen und Geberden sich dramatisch verdeutlicht, als auch die ganze Darstellung einer dramatischen Handlung in solcher Art und zwar ohne Tanz. Die moderne Pantomime ist italienischen Ursprungs und die darin auftretenden Personen sind die italienischen Maskencharaktere: Harlekin ist der Liebhaber, Columbine die Schöne, deren Gunst er erstrebt, Pantalon der gefoppte Vater und Pierrot dessen tölpischer Bediente, der in seiner Unbeholfenheit die größte Gewandtheit entwickelt und immer das Opfer der losen Streiche ist, welche Harlekin anstellt, um Zusammenkünfte mit seiner Geliebten zu erreichen, denen die Alten Hindernisse entgegenstellen. Diese einfache Handlung wird auf alle mögliche Weise variirt, mit Zaubereien untermischt, durch burleske Tänze und prachtvolle Aufzüge Abwechslung hineingeschafft, wie namentlich in den großen Neujahrspantomimen in London, wo man alle Jahre mit großem Aufwande eine neue giebt, in welcher

die komische Person, der englisch Clown, eine große Rolle spielt.

Wir werden am Schlusse der dramatischen Literatur eine kurze Geschichte der Oper und des Ballets geben.

Theatralische Darstellung.

Die Darstellung des Drama's ist seine Verkörperung in einer äußerlich sichtbaren Aufführung durch Menschen, welche in der Gestalt der dramatischen Personen in Rede und Benehmen die Handlung des Stücks ausführen und damit sie so versinnlichen, daß sie wie ein Erlebniß vor uns hintritt. Wir beschreiben sowohl die materiellen als die geistigen Mittel, durch welche diese Darstellung bewirkt wird, das Theater mit seiner technischen Einrichtung, die Skenographie oder die Kunst durch Perspectivmalerei den Ort des Drama's in einem täuschenden Schein zu vergegenwärtigen, die Inscenesetzung des Drama's, und dann die Schauspielkunst, durch welche die Darstellung ihre letzte Vollendung erhält.

Da die dramatische Handlung vor Zuschauern aufgeführt werden soll, so mußte man Anstalten treffen für einen Raum, auf dem sie Allen sichtbar werden kann, und ebenfalls Plätze einrichten für die Zuschauer. Anfangs wurden die dramatischen Vorstellungen im Freien gehalten, bald aber baute man dafür eigene Häuser, die man Theater nannte, welches im Griechischen einen Ort bedeutet, von dem aus man zusehen kann. Mit diesem Worte, das in alle moderne Sprachen übergegangen ist, bezeichnete man eben so-

wohl das ganze Gebäude, in dem Bühnenspiele vor dem Volke aufgeführt wurden, als auch den besonderen Platz für die Zuschauer, aber nie die Bühne, auf welcher das Drama aufgeführt wurde. Die eigenthümliche Einrichtung der griechischen Bühne wird in der dramatischen Literatur ihre Stelle finden. Hier soll nur die Rede seyn von modernen Theatern, von unsern Schauspielhäusern. Den Zuschauerraum, den man auch mit dem griechischen Worte Amphitheater (halbrunder Raum für Zuschauer) benennt, setzen wir als Allen bekannt voraus; die Grundsätze, nach denen das Amphitheater zweckmäßig eingerichtet werden kann, gehören in die Baukunde. Wir wollen hier nur kurz die Einrichtung der Bühne beschreiben, die man auch im engeren Sinn das Theater nennt, als den Ort, der von Allen gesehen und auf dem die dramatische Handlung vollzogen wird. Die Bühne erhebt sich gewöhnlich um fünf bis sechs Fuß über den Fußboden des Orchesters. Der Fußboden der Bühne heißt in der Theatersprache Podion und geht nach dem Hintergrunde zu etwas aufwärts nach der perspectivischen Linie, damit man die Personen, welche im Hintergrunde der Bühne sind, vollständig sehen kann; aus demselben Grunde erhebt sich das Parterre nach dem Hintergrunde des Zuschauerraumes. Das Podion ist zunächst bemerkbar getrennt vom Zuschauerraum durch die Rampe, in welcher eine Reihe von Lampen sich befindet, die beweglich ist in der Richtung von oben nach unten, sich herausheben und sich versenken kann; die Lampen haben Schirme nach den Zuschauern zu und werfen daher alles Licht auf das Podion. In der Mitte der Rampe befindet sich der Souffleurkasten, dessen Decke nicht höher seyn darf, als daß der Souffleur unsichtbar bleibt und seine Einflüsterung doch von den Schauspielern gehört werden kann. Der vorderste Theil des Podions heißt Proscenium; seine Tiefe soll eigentlich im Einklang stehen mit den archi-

tektonischen Verhältnissen des Zuschauerraumes, indem es das Portal zu der Bühne bildet, weshalb es auch in seinen oberen und Seitentheilen im Portalstyl gehalten ist und die Seitenwände gewöhnlich Säulen haben, in deren Zwischenräume Logen sind. Wo das Proscenium aufhört beginnt der decorative Theil der Bühne, welcher durch einen Vorhang getrennt ist. Das Podion hinter dem Vorhang ist durchschnitten von Versenkungsklappen, welche sich öffnen, wenn von unten Gegenstände, ohne sichtbare Menschenhülfe, auf das Podion geschafft, Menschen auf diese Weise auf das Podion erhoben werden oder von demselben verschwinden sollen; wenn diese Klappen geschlossen sind, ist das Podion wie ein vollkommen ebener Fußboden. Im Gewölbe unter dem Podion befinden sich die Maschinen, durch welche alle diese Verwandlungen der sichtbaren Bühne bewerkstelligt werden und seine Tiefe ist so, daß Gegenstände, von beinahe der Höhe des inneren Bühnenraumes, wie Thürme, Bäume, darin Platz haben und in aufrechter Stellung auf das Podion heraufgehoben werden können; doch findet man diese Tiefe des Gewölbes nur in den neuen Schauspielhäusern. Der decorative Bühnenraum ist dazu eingerichtet, um die Täuschungen hervorzubringen, durch welche er als der Ort erscheint in welchem die Handlung vor sich gehen soll. Das wesentlichste Erforderniß dieses Raumes ist ein richtiges akustisches Verhältniß, so daß Alles, was in ihm gesprochen oder gesungen wird, von den Zuschauern vernommen werden kann, ohne daß das richtige Tonverhältniß gestört wird und ohne übermäßige Anstrengung der Schauspieler und Sänger. Ein günstiges akustisches Verhältniß beruht auf einer zweckmäßigen Einrichtung des ganzen Inneren des Schauspielhauses, des Amphitheaters sowohl als der Bühne, und ist um so schwieriger zu treffen, als die Akustik eigentlich nur negative Regeln hat, wonach man, und nicht einmal vollständig,

Hindernisse der Schallverbreitung kennt, aber noch keine positive Gestaltung, durch welche unter allen Umständen die Hörbarkeit erreicht werden kann. Die Mittel, durch welche in den antiken Theatern (die nach oben nicht bedeckt waren) die Schallverbreitung befördert worden seyn soll, sind zweifelhaft und in keiner Art so nachgewiesen, daß sie einen Anhaltspunkt für weitere Entdeckungen abgeben können, dieser wird erst erhalten, wenn eine richtige Theorie der Schallverbreitung gefunden wird, deren wahres Gesetz noch unklar ist. Der dekorative Bühnenraum ist ganz nach den Gesetzen der Perspektive gestaltet. Die Seitenwände sind nicht geschlossen, sondern bestehen aus Rahmen mit ausgespannter Leinwand, welche stark grundirt ist, damit kein Licht durchscheinen kann, und dann die Gegenstände darauf gemalt, welche die Seitenwände darstellen sollen. Diese Seitenwände nennt man Coulissen; sie können abgehoben werden von einem Gestell, das sie ganz bedecken, und durch andere ersetzt werden. Dies Gestell nennt man den Coulissenwagen, weil es unter dem Podion auf Rädern steht, die in Schienen laufen, und demnach kann der Coulissenwagen nach der Bühne hinein und zurückgerollt werden. Wenn also eine Verwandlung der Bühne statt finden soll, so rollen die Coulissenwagen zurück mit den Coulissen, welche verschwinden sollen, und die, welche die Coulissen der folgenden Dekoration tragen, werden vorgeschoben, so daß sie für die Zuschauer sichtbar werden. An die Coulissenwagen werden dann die Coulissen einer später folgenden Dekoration angehängt, um bei einer neuen Verwandlung, wenn die sichtbaren verschwinden, vorgerollt zu werden, und so fort nach dem Erforderniß. Damit die Verwandlung der ganzen Bühne gleichzeitig geschehen kann, sind die Coulissenwagen unter dem Podion in ein Bewegungssystem zusammengefaßt, das durch ein Walzwerk getrieben wird. Diese beweglichen Coulissenwände aber, welche streng die perspektivischen Seitenlinien

einhalten, geben dem Bühnenraum eine unnatürliche Steifheit in allen Fällen, wo die Bühne nicht ein Zimmer oder eine regelmäßige Allee darstellen soll, denn in einem Walde oder in einer wilden Berggegend spottet diese Regelmäßigkeit der Natur, und sogar Straßen und Marktplätze in alten Städten sind nicht so regelmäßig zugestutzt. Der höchste Zweck der materiellen Bühne ist natürlich, der dramatischen Handlung und also den daran Theil nehmenden Schauspielern den benöthigten Raum zu gewähren, darum also, und um die Verwandlungen gleichzeitig auszuführen, sind die geradlinigten Seitenwände nothwendig befunden worden. In neueren Zeiten aber hat man in der Vervollkommnung der Theater-Maschinerie Mittel gefunden, in manchen Fällen, wenn die Menge der in der Handlung beschäftigten Personen nicht den ungeschmälerten Bühnenraum in Anspruch nehmen, dieser unnatürlichen Steifheit abzuhelfen, indem man in den Dekorationen freier Gegenden Baumgruppen oder Felsenpartien in natürlicher Unregelmäßigkeit theils statt der zurückgeschobenen Coulissen oder an diesen anbringt, oder sie in der Mitte der Bühne aus dem Podion sich erheben und bei einer Verwandlung ebenso verschwinden läßt. Alle solche Gegenstände, welche in der Mitte der Bühne erscheinen aus dem Podion, oder aus der Coulisse (so nennt man nämlich auch den Zwischenraum zwischen zwei Coulissenwagen) hervorgeschoben werden, nennt man in der Theatersprache Versetzstücke. Ferner läßt man auch in Conversationsstücken die Zimmerwände ganz geschlossen seyn. Der Hintergrund der Bühne ist geschlossen durch einen Vorhang, der je nach Erforderniß weiter vor oder zurück gehängt werden und bei den Verwandlungen ganz in die Höhe gehen kann, ohne sich zusammen zu rollen. Deshalb muß der unsichtbare obere Bühnenraum die nöthige Höhe haben. Wenn diese Höhe nicht vorhanden ist und der Vorhang beim Aufziehen sich in Falten schlägt, so kann die Lein-

wand nicht so grundirt werden, daß sie undurchsichtig wird, und dann scheinen die hinter dem Vorhange befindlichen Lampen durch, was eine widerliche Wirkung macht und alle Täuschung aufhebt. Der Hintervorhang ist stets perspektivisch so gemalt, daß er für das Auge des Zuschauers den Bühnenraum scheinbar fortsetzt und in geschlossenen Räumen mit einer Hinterwand, in freien Gegenden mit einem Horizont begränzt. Deshalb wird in der Theatersprache ein Hintervorhang Prospekt genannt. Die Decke der Bühne ist nicht geschlossen, sondern durchbrochen durch eine Art von vertikalen Coulissen, von denen kurze Dekorationen herabhängen, welche entweder eine Zimmerdecke oder Luft darstellen und Soffiten heißen.

Die Kunst der Dekorationsmalerei mit Allem was dazu gehört, kann man unter den gemeinsamen Namen der Skenographie befassen; sie besteht in der malerischen Ausstattung der Bühne, um den höchstmöglichen Grad der Täuschung hervorzubringen. Sie beruht auf einer richtigen und sinnvollen Anwendung der Perspektive und der Lichtwirkungen. In dieser Kunst ist Großes und Bedeutendes geleistet worden und sie nimmt in der Reihe der bildenden Künste keineswegs eine untergeordnete Stelle ein, denn sie kann sich mit voller Freiheit bewegen, nur muß sie allerdings der Lebendigkeit der dramatischen Handlung weichen, vor ihr zurücktreten. Wir erinnern nur daran, was Sanguirico in Mailand, Ciceri in Paris, Quaglio in München, Gropius in Berlin geleistet haben. Die Skenographie kann durch Verwendung des Gases zur Theaterbeleuchtung nie vorher gekannte Lichtwirkungen hervorbringen, weil dies Licht jeden Augenblick vom Helldunkel bis zum blendendsten Glanz vermehrt und ebenso zurückgeführt werden kann.

Der ganze unsichtbare Raum oberhalb der Soffiten heißt der Schnürboden, weil hier alle die Stricke sind, an denen die Prospekte hängen und alle die Maschinen, durch welche

diese so wie alle Flugwagen in Bewegung gesetzt werden. Jedes gute Theater muß einen Maschinenmeister haben, der ein tüchtiger Mechaniker ist, denn er soll nicht nur das Vorhandene in Stand erhalten und es zu verwenden verstehen, sondern auch neue Maschinen erfinden können.

Inscenesetzung.

Wenn ein Drama, welcher Gattung es seyn mag, von den dazu befugten Personen geprüft, darstellbar befunden ist und zur Aufführung kommen soll, so wird die Inscenesetzung vorbereitet. Diese Voruntersuchung über die Aufführbarkeit eines Drama's, sowohl in Beziehung auf seinen künstlerischen Werth als über die Kräfte des Bühnenpersonals, um ihm in der Darstellung volle Geltung verschaffen zu können, ist eine dramaturgische Thätigkeit von höchster Bedeutung, denn von der richtigen Erwägung dieser Verhältnisse hängt der endliche Erfolg wesentlich ab. Dramaturgie befaßt in sich die Kunde von den Regeln über die Architektonik eines Drama's, von der Darstellungskunst in ihrer ganzen idealen Tiefe sowohl als ihrer praktischen Ausübung, von der Bühne und der Art, wie auf ihr ein Drama verkörpert werden kann mit allen innern und äußern Mitteln, von allen Umständen und Verhältnissen, welche bei der Aufführung eines Drama's in Betracht gezogen werden können. Ob der Dramaturg selbst Schauspieldichter ist, scheint von keiner wesentlichen Bedeutung zu seyn, wenn er nur ein vollkommen gewiegter Kunstkenner ist, nicht nur ein theoretischer Kritiker, sondern ein praktischer Kenner der Bühne, der nicht nur empfindet, wenn etwas in der Darstellung unrichtig aufgefaßt ist, sondern auch weiß warum, der gleich die Mittel angeben kann, durch welche der

Fehler zu verbessern ist. Es wird Jedem einleuchten, daß ohne eine solche dramaturgische Leitung eine Bühne dem Zufall oder untergeordneten Kräften überlassen bleibt. Nun scheint Nichts natürlicher, als daß die oberste Leitung einer Kunstanstalt nicht nur vollkommene Kenntniß der Kunst besitzt, so wie aller Bedingungen, unter welchen sie ausgeübt werden kann, sondern auch praktisch die Ausübung leitet. Demnach sollte der Bühnenvorstand selbst Dramaturg seyn, um so mehr als er die volle Autorität besitzt, um das, was er als richtig anerkannt, zur Ausführung zu bringen. Welche wichtigere Geschäfte kann ein Bühnenvorstand haben? Zu Rechnung und Buchführung über Kasse und Anschaffungen sowie zu dem Briefwechsel, den ein Theater veranlaßt, kann man in jeder Stadt dutzendweise Schreiber finden, die dieses wie manches andere Geschäft pünktlich und genügend besorgen; aber brauchbare Dramaturgen sind nicht häufig, denn ein solcher muß nicht nur die Kenntnisse haben, die vielleicht Manche haben, welche darum doch keine brauchbaren Dramaturgen sind, er muß auch praktisch vollkommen mit dem Theater vertraut seyn, muß das Künstlerleben kennen und die Künstler zu behandeln, zum Rechten anzuweisen verstehen, ohne ihre künstlerische Freiheit zu hemmen, muß einen regen Eifer für die Kunst, eine unglaubliche Geduld, zähe Beharrlichkeit und viel Geist haben, denn er kann seinen Befehlen nur dadurch Gehorsam verschaffen, daß man anerkennen muß, daß er immer oder doch meistens den Nagel auf den Kopf trifft; man wird nur Respekt haben für sein Urtheil, wenn es sich auch praktisch als das bessere ausweist. Einer solchen Thätigkeit gegenüber erscheint die formelle Administration der Bühnenanstalt als sehr untergeordnet, denn was hinter dem Schreibepult bewirkt werden kann, ist nicht von großer Bedeutung, in den wirklichen Leistungen der Bühne wird allein der Werth des Ganzen entschieden. Eine solche Leitung soll die

künstlerischen Anschaffungen besorgen, gute oder doch brauchbare Stücke und demnach, so weit es von seinen Kräften und denen der Bühne abhängt, für ein gutes Repertoire sorgen.

Repertoire ist ein Verzeichniß von den Stücken, Opern u. s. w., welche während eines gewissen Zeitraums gegeben werden sollen. Hiebei muß man ebensowohl Rücksicht nehmen auf passende Abwechslung in der Wahl der aufzuführenden Stücke, als auch auf die Leistungsfähigkeit der dramatischen Künstler, damit sie nicht überbürdet werden und die nöthige Frist bekommen, um ihre Rollen nicht nur mechanisch vorzubereiten. Ein gutes Repertoire ist der Stolz einer Bühne, aber es muß nicht nur vom ästhetischen Standpunkte, sondern auch vom praktischen aus entworfen werden. Wie schon bemerkt worden ist, kann es nicht helfen, klassische Stücke auf das Repertoire zu bringen, wenn man nicht auch die Kräfte hat, sie, wenn nicht klassisch, so doch genügend zur Anschauung zu bringen, denn es ist viel besser, ein klassisches Stück nicht zu geben als es in einer verkümmerten Gestalt durchzuführen. Da das Repertoire das Programm der künstlerischen Thätigkeit der ganzen Bühne ist, so leuchtet ein, daß man den Entwurf dazu besonnen überlegen muß, wie den Zug in einem Schachspiel, denn bei einer falschen und nicht gehörig erwogenen Stellung des Repertoires büßt man alle die Zeit ein, welche die unnöthige Vorbereitung eines Stücks gefordert hat, das nicht zur Ausführung kommt, oder dessen Erfolg nicht gesichert werden kann, stört die geordnete Thätigkeit des Bühnenpersonals und erregt die Unzufriedenheit des Publikums, wenn das Versprochene nicht erfüllt werden kann. Bei jedem Repertoire muß man auf Reservestücke bedacht seyn, welche man bei unvorherzusehenden Störungen hineinschieben kann. Als Reservestücke muß man nicht schlechte (diese sollten gar nie gegeben werden) oder abgespielte Stücke ansetzen, obwohl sie allerdings gespielt seyn müssen, weil sie

sonst nicht bereit seyn können, denn wenn es unangenehm ist, statt eines erwarteten und ersehnten Stücks ein anderes zu sehen zu bekommen, so ist das noch viel mehr der Fall, wenn der Ersatz nur ein dürftiger Lückenbüßer ist, der eigentlich nur verhindert, daß man die Lampen auslöschen muß. Da es in der Natur der Sache liegt, daß bei einer Bühne mit einem zahlreichen Personalstand Störungen eintreten müssen, auch bei vollkommener Dienstbereitwilligkeit des Personals, so gebietet die Vorsicht, das Repertoire nicht auf lange Zeit zu entwerfen oder wenigstens nicht festzustellen, und noch mehr, es nicht im Voraus öffentlich bekannt zu machen, denn das Publikum rechnet streng mit solchen Zusagen, obwohl es beinahe sprichwörtlich geworden ist, daß ein Repertoire das Verzeichniß sey von den Stücken, auf deren nächste Aufführung man sich nicht verlassen kann. Wer übrigens die Theaterführung und das Theaterleben genau kennt, der weiß, daß ein mit größter Vorsicht und Umsicht entworfenes Repertoire Hinderungen erfahren kann, die der gewandteste Bühnenleiter eben so wenig in Aussicht nehmen, als er, wenn sie eintreten, im Stande seyn kann, augenblicklich einen wünschenswerthen Ersatz anzubieten.

Da es hier hauptsächlich nur unsere Absicht ist, den Laien so viel vom Theaterhaushalte aufzudecken, daß sie eine einigermaßen deutliche Vorstellung bekommen von der Art, wie das Drama praktisch zur Ausführung gelangt, so geben wir in kurzen Umrissen das Verfahren bei der Inscenesetzung eines Stücks.

Sobald ein Stück zur Aufführung bestimmt ist, wird zunächst die Besetzung der Rollen festgesetzt und diese den betreffenden Künstlern zugestellt mit einer Angabe der Zeit, bis welcher man die Leistung erwartet. Dann wird die ganze Vorbereitung der Aufführung einem Regisseur übertragen, dessen Obliegenheiten aus dem Nachfolgenden sich herausstel-

len werden und dem von nun an die ganze Leitung ausschließlich anheimfällt. Er muß vor Allem vollkommen vertraut werden mit dem Stück, seinem Inhalte, Geiste, Charakteren, um alle Erfordernisse seiner Versinnlichung in einer leiblichen Darstellung ermessen zu können. Wenn er darüber ein klares Verständniß hat, so trifft er die technischen Anordnungen, bestimmt die Dekorationen, die Anzüge der Spielenden und die Requisiten, welche nöthig sind. Unter Requisiten versteht man alle solche bewegliche Gegenstände, die im Stücke zum Gebrauch vorkommen und nicht nothwendige Bestandtheile der Dekorationen (wirkliche Stühle) oder der Kleidung (wie Schwerdt, Hut) sind, wie etwa Ringe, Uhren, Dosen, ein Dolch oder dergleichen. Alle diese Dinge, die Dekorationen mit dem Geräthe und dessen Platz auf der Bühne, Akt für Akt und Scene für Scene wie sie vorkommen, so wie auch alle Verwandlungen und Alles, was hinter den Coulissen während der Darstellung zur Unterstützung der Handlung geschehen soll, ist ganz genau aufgeschrieben in einem Verzeichniß, welches man Scenarium nennt. Es bildet gleichsam das Lastenheft der mechanischen Ausführung der Handlung, deren Wächter und Diener der Inspizient ist, dem es obliegt, hinter der Bühne, während der Darstellung dafür zu sorgen, daß alle Vorschriften des Scenariums rechtzeitig bereit sind; dieses wird auch zweckmäßig offen aufgelegt, damit die betheiligten Personen selbst darin nachsehen können. Der Regisseur hat für seine Führung einen Anhaltspunkt im Regiebuche, worunter hier ein Exemplar des Stücks verstanden wird in welchem Alles genau hineingeschrieben ist. Was auf die Bewegung und den Gang der Handlung Bezug hat, das Auf- und Abtreten der handelnden Personen, von welcher Seite, aus welcher Coulisse, wann sie kommen und wo sie abgehen, wie und wann sie während der Scene die Stellung unter sich verändern, was in vielen

Fällen nicht willkürlich geschehen kann, wenn die Zeichen gegeben werden, welche nur vom technischen Bühnenpersonal gehört werden, um etwas außerhalb der Bühne zu thun, was in die Handlung eingreift. Für alle dergleichen Vornahmen hat Jeder ein Merkzeichen, welches man das Stichwort nennt, es sind nämlich die letzten Worte einer Rede, nach deren Beendigung unmittelbar das Vorgeschriebene eintreten soll. Es sind in den Rollen der Schauspieler immer die Stichworte der vorhergehenden Rede, auf welche sie einfallen sollen. So sind auch im Souffleurbuche die Stellen vorgemerkt, bei denen der Souffleur, der am unmittelbarsten die Stichworte vernimmt, Zeichen geben soll zu Verwandlungen und dergleichen; das geschieht durch eine Glocke, die vom Souffleurkasten nach solchen Punkten geht, wo das Zeichen vom Arbeitspersonal vernommen werden kann. Alle diese Umstände müssen genau und pünktlich eintreten, fast auf die Sekunde hin vollzogen werden, wenn nicht die Handlung mehr oder weniger gestört werden soll, denn wie gering und gleichgültig Manches davon an und für sich erscheinen mag, so bildet doch das Geringste das Glied einer Kette, die nirgends abreißen kann, ohne daß das Räderwerk der Handlung einen Stoß oder gar einen Stillstand erfährt. Bei den Proben sorgt der Regisseur dafür, daß die dramatische Handlung ohne Aufenthalt oder Störung vollzogen wird, daß die Reden auf einander klappen, daß Alles, was geschehen soll, zu rechter Zeit eintritt. Hiemit ist aber nur die mechanische Anordnung der Darstellung sicher gestellt. Es liegt dem Regisseur noch ob, darüber zu wachen, daß der Geist der Darstellung in ihrer Totalität hervortrete, und das wird nur der Fall seyn, wenn alle Theile des organischen Ganzen, des Stücks, in ihren richtigen Verhältnissen bleiben, in einander greifen, wenn das Tempo der Darstellung getroffen wird, denn es giebt in der dramatischen Darstellung ein Accelleriren (Voran-

eilen) und Retardiren (Anhalten) wie in der Musik, und es darf im Drama, wie in jener, nicht ausbleiben und nicht am unrechten Orte eintreten. Jeder Schauspieler thut sein Bestes für den ihm zugetheilten Charakter, dieser ist aber nur ein Glied des Ganzen, er darf ihn nicht gelten machen wollen auf Kosten anderer Theile, denn jeder ist vollberechtigt nach Maßgabe der organischen Harmonie des Ganzen und jeder Uebergriff hebt diese auf; es liegt aber in der Natur der Sache, daß ein eifriger Künstler unwillkürlich versucht wird, überzugreifen ohne es zu merken, denn er steht im Rahmen des dramatischen Bildes, sieht sich nicht selbst, und so wird leicht sein Standpunkt zu sehr der seiner Rolle. Der Regisseur steht ausserhalb des Rahmens, sieht das Ganze gegenständlich vor sich entstehen und sein Standpunkt ist der des Publikums. Er also kann und soll beurtheilen, ob das Ganze gehörig zusammengehalten und übereinstimmend sich bewegt in der eben angedeuteten Art, was man in der Theatersprache das Ensemble (Zusammenhalt) nennt. Der Regisseur muß daher eine dramaturgische Autorität ausüben können, wenn seine Thätigkeit erfolgreich seyn soll. Diese erfordert noch außerdem mancherlei Kenntnisse. Er muß die Sprache vollkommen verstehen und mit ihrer Literatur vertraut seyn, denn man kann die dramatische Literatur eines Volks nicht vollkommen verstehen ohne zu wissen, wie ihr Organ, die Sprache, geworden ist, und das erfährt man nur, wenn man geschichtlich ihre Entwickelung verfolgt; die Redekunst, um zu beurtheilen, ob richtig gesprochen wird, um die Fehler zu verbessern und das Rechte herzustellen — es versteht sich, daß hiezu auch die Prosodie gehört, ohne welche man den Versen nicht gerecht werden kann; er muß so viel Geschichte verstehen, daß er über die in den Dramen vorkommenden Verhältnisse Auskunft geben kann, denn das ist oft nothwendig, um die rechte Form der Darstellung zu finden.

Wenn der Regisseur die Kenntnisse hat, die ihm nothwendig sind, so ist es natürlich keineswegs erforderlich, daß er auf gelehrtem und wissenschaftlichem Wege sie erworben, und hat er auch das, so muß er allen Pedantismus verläugnen, denn er soll nicht beweisen sondern angeben. Der praktische Blick ist natürlich die Hauptsache, Geschmack, richtiges Gefühl, wenn auch nur durch Uebung und ohne alle Gelehrsamkeit erworben, müssen vorzugsweise den Regisseur für seine Stellung befähigen, aber diese ist eine bedeutungsvolle, und der Geist, der dazu gehört, wird schwerlich sich mit der bloßen zufälligen Erfahrung begnügen, wenigstens nicht ohne durch eigenes Nachdenken die Gründe aufzusuchen für das, was in der Erfahrung sich ihm als das Rechte bewährt hat. Es giebt in allen Dingen eine Genialität, die wie durch Eingebung und mit Hülfe praktischer Uebung das Rechte findet, und wo das der Fall ist, da wird jede Forderung erfüllt. Hier haben wir nur zeigen wollen, was bei der Inscenesetzung von einer guten Leitung erwartet wird; ist das herbeigeführt durch einen Dramaturgen, der den Regisseur überwacht, so ist Letzterer nur der Wächter des mechanischen Zusammenhangs der Darstellung. Jedenfalls muß immer die Regie im höheren Sinne vorhanden seyn, und wo diese fehlt, da kommen Darstellungen zu Stande, wie man deren viele sehen kann, in denen Jeder für sich arbeitet, Einer den Andern individuel zu überbieten sucht, Alle nur darin übereinstimmen, daß sie im Verein das Ganze zerreißen. Bei einem solchen egoistischen Verfahren kann von der Reproduktion eines Kunstwerks nicht die Rede seyn, und wird ein solches in der Art ausgeführt, so muß es nothwendig, wie bedeutend sein absoluter Werth auch seyn möge, in der Darstellung zu Grunde gehen.

Wir besprechen hier noch einen Gegenstand bei der Inscenesetzung eines Stücks, der zwar in jeder Beziehung ein äußerer ist, aber dennoch seine geistige Bedeutung hat. Die

Art sich zu kleiden, ist in seinen Hauptformen immer charakteristisch gewesen für die verschiedenen Zeitalter. Die Zeit, in welcher ein Drama spielt, bestimmt das Costüme, in welchem alle darin vorkommende Personen auftreten sollen. Es soll überhaupt, wo möglich, eine vollkommene Uebereinstimmung stattfinden zwischen den architektonischen Formen, denen des Geräthes auf der Bühne und der Kleidung der dramatischen Personen. Man hat früher diese Uebereinstimmung wenig beachtet, man hat in Frankreich noch bis auf Lekain's Zeiten, also bis in die letzte Hälfte des vorigen Jahrhunderts, römische Helden mit Alongeperücken und hohen Absätzen unter den Sandalen auftreten lassen, und diese lächerliche Ungereimtheit hat das feinste Publikum in Europa nicht lächerlich, sondern allerliebst gefunden. Es ist allerdings wahr, daß ein genialer Schauspieler, daß ein Garrik auch in Lumpen die Zuschauer hinreißt, daß sie nur an seinen Augen und Lippen hängen und Alles vergessen, was ihn umgiebt; aber nur Wenige können eine solche Zauberkraft üben und das Ganze soll auch in seiner äußeren Erscheinung den Eindruck eines wohlgeordneten beweglichen Bildes hervorbringen. Das historische Material für die Costümirung ist jetzt jeder Regie leicht zugänglich, denn in den letzten Jahrzehnten sind viele und zum Theil sehr gute Werke mit Abbildungen über Costümen erschienen, von denen einige auf ziemlich zuverlässigen historischen Nachweisen beruhen. Es kommt nur darauf an, eine richtige Wahl zu treffen. Es leuchtet ein, daß vor Allem der Zweck einer edlen und schönen, freien Menschendarstellung unter dem Anzug nicht leiden darf. Wenn z. B. vor und im Beginn des Mittelalters Krieger im Felde vom Kopf bis zur Zehe in Eisen gehüllt waren mit zweihändigen Schwerdtern, Andere mit eisenbeschlagenen Keulen und dergleichen, so kann man auf der Bühne allenfalls Statisten, die nicht sprechen, oder unter-

geordnete dramatische Personen, die nur wenig sprechen, was weniger charakteristisch darstellend als vielmehr blos vernehmlich gesagt werden soll, in solche Rüstungen stecken, die selbst bei aufgeschlagenem Visir kaum das ganze Menschenantlitz sehen lassen. Diejenige dramatische Personen aber, welche durch vollkommene Entwickelung der Charaktere, durch Darstellung der Leidenschaften unsere Theilnahme erregen sollen, werden so zu sagen erstickt in solchen eisernen Vermummungen, die jede Mimik geradezu unmöglich, oder, was dasselbe ist, wirkungslos machen. Dazu kommen noch manche individuelle Rücksichten. Manchen historischen Anzug muß man abändern, weil der Schauspieler, der darin zu erscheinen hat, vermöge seiner Gestalt sich schlecht darin ausnimmt, sich nicht vortheilhaft darin bewegen kann. Es ist z. B. sehr schwierig und erfordert viele Uebung, das antike Costüm richtig, anmuthig und natürlich zu tragen und dabei eine ungezwungene Bewegung frei walten zu lassen. Die historische Genauigkeit des Costüms muß auf der Bühne immer dem Schönen und dem dramatisch Zweckmäßigen untergeordnet bleiben, eine archäologische Genauigkeit soll nicht erstrebt werden; der Geist der Zeit, in welcher das Drama sich bewegt, soll, insofern es nöthig ist, durch den Geist der Handlung, durch die Eigenthümlichkeit der Charaktere vergegenwärtigt werden und Dekorationen und Costüme sollen nur unterstützend auftreten; wenn Ersteres vorhanden ist, so sind Letztere schon verwendbar, wenn sie dem geistig hervorgebrachten Eindruck nicht grell störend widersprechen; wenn aber das Costüm richtig hergestellt werden kann, so soll man es thun unter den oben erwähnten Rücksichten. Bei den Costümen muß dasselbe perspectivische Verhältniß im Auge behalten werden, das bei der Dekoration obwaltet. Alles was auf der Bühne erscheint, wird von der Ferne aus gesehen, und wo es nicht auf den Faltenwurf ankommt, der weiche Stoffe

verlangt, kommt es auf ihre Aechtheit gar nicht an. Aechte Stickerei z. B. zieht sich in der Fernsicht zu einer nicht zu entwirrenden Masse zusammen, deren Linien gar nicht zu unterscheiden sind. Die Zeichnung des Costüms muß, wie die der Dekorationsmalerei, in großen und klaren Umrissen gehalten seyn. Da die Menschen auf der Bühne die Staffage eines Bildes ausführen, so muß man bei Costümirung der Comparserie auf verschiedene Farben der Stoffe Rücksicht nehmen, um in die Gruppen Farbenwechsel hineinzubringen. Bei Costümirung der dramatischen Charaktere darf nichts gewählt werden, das diesen widerspricht in der äußeren Erscheinung, in dieser ein Vorurtheil erweckt, das sie erst in der Darstellung überwinden können. Das Costüm soll ja im Gegentheil die Darstellung unterstützen, die Täuschung der Versinnlichung heben und tragen. Die Farben haben etwas Symbolisches, unwillkürlich Andeutung Gebendes an sich, ungefähr wie die Tonarten in der Musik. Es giebt Farbenmischungen, welche den Ernst, die lächelnde Heiterkeit, Hoffahrt oder Bescheidenheit, Strenge oder weiche Einfachheit andeuten. Das zeigt sich besonders im antiken Costüm. Alle Freie hatten im klassischen Alterthum mit geringen Abweichungen für das Auge des Laien fast die nämliche Tracht, die Unterschiede zwischen dem Toga und dem Himation, dem Chiton und der Tunika, sind nur dem Archäologen bemerkbar. Hier entscheiden mehr die Farben, in deren Wahl ein richtiger Takt das Rechte treffen muß. Aber auch durchgehends in den Costümen aller Zeiten, in denen die Kleidung durch alle Stände abgestuft war, sind die Farben nicht gleichgültig mit Bezug auf den Charakter. Außerdem muß das Standesverhältniß eingehalten seyn. Leute aus dem Volke sollen zwar nicht auf der Bühne erscheinen im Staube und Schmutz der Wirklichkeit, aber ein Bauernmädchen und ihr Schatz auch nicht im Styl der ehemaligen französischen Schäfer-

Idylle, oder wie die Tänzerin des Fandango in Seide und Atlas; das Drama verträgt nicht solche plumpe Verschiebungen der Eitelkeit, die man aus einer Art von stillschweigender Uebereinkunft der Oper und dem Ballet ohne Zweifel nur darum nachsieht, weil man in ihnen mehr Befriedigung erwartet und empfängt von der künstlerischen Individualität, als vom dramatischen Interesse. Es giebt Zeittrachten, die ihrer absoluten Abgeschmacktheit wegen nur gewählt werden sollen, wo sie nicht zu umgehen sind, wo allgemein bekannte historische Persönlichkeiten die Zeit streng vorschreiben, und eine, deren Costüm ebenfalls allgemein bekannt ist. Eine tragische Liebhaberin mit einer thurmhohen Frisure, Schönheitspflästerchen und Hüftkörben aus der Zeit Ludwig XIV., ein tragischer Liebhaber mit einer über die Achseln herabhängenden Alongeperücke, werden bei dem vortrefflichsten Spiel Mühe haben, sich Glauben zu verschaffen. In solchen Fällen müssen Abänderungen gemacht werden, welche dem Costüm das die Natur Entstellende nehmen. Wenn dereinst unsere Zeit historisch geworden ist, so wird man auf der Bühne ohne Zweifel unsere Männertracht ihrer absoluten Abgeschmacktheit wegen möglichst zu vermeiden suchen. Wir haben uns daran gewöhnt und werden uns gewöhnen müssen an alle Abänderungen mit dem Schwalbenschweif des Fracks, wir müssen diese Abgeschmacktheit auf der Bühne haben, weil sie im Leben vorhanden ist, wir betrachten sie gar nicht als Costüm, und darin liegt gerade die große Schwierigkeit für den Schauspieler, die in der Theatersprache sogenannten Straßenkleider so zu tragen, denn in einem von seiner täglichen Tracht abweichenden Costüm fühlt er sich als ein Anderer, es erleichtert ihm den Proceß, seine eigene Individualität aufgehen zu lassen in die dramatische Person, die er darzustellen hat. Ein Hauptumstand ist dabei der, daß die Zuschauer immer viel competentere Beurtheiler des Benehmens in die-

ser Tracht sind, jede Kleinigkeit viel besser empfinden, daß es dem Schauspieler viel schwieriger wird, die idealisirende Darstellung zu vereinigen mit der Natürlichkeit, welche das moderne Costüm fordert. Die Künstler beiderlei Geschlechts werden nur dann im Anzuge der gegenwärtigen Zeit auf der Bühne sich anstandsgemäß bewegen, wenn sie im gewöhnlichen Leben genau über sich wachen, sich nicht gehen lassen in einem Negligé-Benehmen, das sie auf der Bühne allerdings in ein anderes verwandeln, dann aber nur in das rechte, wenn sie es im Leben auch beobachten, denn es muß zur anderen Natur werden, wenn es nicht auf der Bühne als gemacht erscheinen soll.

Die Schauspielkunst.

Wiewohl dieser Ausdruck dem Wortlaute nach eine Bezeichnung der Bühnenkunst überhaupt seyn konnte, so begreift man doch im engeren Sinne darunter nur die persönliche Darstellung dramatischer Charaktere. Es ist nicht unsere Absicht, diese Kunst in ihrem ganzen Umfange zu entwickeln, sondern nur dem Laien eine richtige Vorstellung zu geben von dem, was sie ihrer Wesenheit nach ist und in vollständiger Ausübung seyn kann.

Die Schauspielkunst ist die künstlerische Hervorbringung der im Drama handelnden Personen, sowohl in körperlicher Erscheinung wie in ihrer inneren und äußerlichen Thätigkeit. Der Schauspieler muß demnach seiner individuellen Persönlichkeit so weit sich entäußern, daß sie wieder zum Vorschein kommt in einer so besonderen Gestalt, daß sie dadurch fähig wird, glaubwürdig zu reden und zu handeln, wie der darzu-

stellende Charakter im Drama es thut. Das ist die Aufgabe der Schauspielkunst. Daß die Reproduktion der dramatischen Person, wenn sie auch auf die ihr zugewiesene Thätigkeit beschränkt bleibt, eine freie künstlerische That und demnach das Hervorgebrachte ein Kunstwerk ist, wird man anerkennen, wenn man das Verfahren untersucht, durch welches der Schauspieler seine Aufgabe lösen soll, denn diese setzt ein schöpferisches Vermögen und eine künstlerisch ausgebildete Gestaltungskraft voraus.

Der Schauspieler muß zunächst vollkommen vertraut werden mit der dramatischen Person, welche er darzustellen hat. Da diese aber nur das Glied eines organischen Ganzen bildet, so kann man von dem Verhältniß des Einzelnen keinen vollständigen Begriff bekommen, als durch eine genaue Kenntniß des Ganzen. Der Schauspieler muß das Stück nicht nur oberflächlich kennen, sondern studiren, um die Stellung der darzustellenden Person im Bau des Ganzen zu erfahren, die Grenzen ihrer Thätigkeit zu finden und die Tragweite ihrer Bedeutung zu erkennen. Erst wenn er hierüber sicher gestellt ist, kann er die darzustellende Person für sich erforschen, denn er soll ja nicht einen Charakter im Allgemeinen darstellen, sondern einen Menschen, der vermöge seines Charakters zu einer Thätigkeit in der dramatischen Handlung veranlaßt wird. Nun erst kann er sich in den Charakter versenken, das heißt, er vergegenwärtigt sich lebhaft, wie ein Mensch solcher Gesinnung denken und empfinden, welches Begehren als Grundtrieb seiner Handlungsweise entstehen muß, denn nach dessen Realisation strebt ja eben der Charakter als fest ausgeprägter Wille in einer gegebenen Richtung, und hiernach gestaltet sich die Form der Aeußerungsweise, deren letzter Ausdruck die persönliche Erscheinung ist. Ist der Schauspieler mit sich einig geworden über die besondere Individualität der darzustellenden Person, so muß er streben, die Form davon

in seiner Vorstellungsweise so elastisch auszubilden, daß sie mit menschlicher Freiheit überhaupt und nicht nur für die besondere Thätigkeit des Drama's befähigt auftreten kann. Hat er auf solche Art die dramatische Individualität in der Idee gestaltet, so verwirklicht er sie in seiner eigenen Persönlichkeit, welche er bearbeitet, damit sie in Gestalt, Geberde, Ton eine Verkörperung des Charakters werde, um nun demgemäß in Rede und Handlung die dramatische Bestimmung zu vollziehen. Man sieht also, daß der Schauspieler für jeden dramatischen Charakter eine bedeutende und schwierige Arbeit vollzogen haben muß, bis er dahin gelangt, das sprechen und thun zu können, was der Dichter vorgeschrieben hat. Wenn dieser den Charakter erschöpfend ausgeführt hat, so daß der Schauspieler ihn wie gemacht vorfindet, so gehört dennoch viel Geist und Gestaltungskraft dazu, um ihn in seiner persönlichen Individualität zu reproduziren; hat der Dichter den Charakter nur zu erkennen gegeben in der Wirkung, im Handeln, so bleibt dem Schauspieler ein größeres Feld für schöpferische Charakteristik, er kann in vielen Zügen herausheben, was der Dichter unterlassen, nur darf er nirgends mit ihm in Widerspruch kommen und sein Werk ist um so schwieriger, weil er überall Grenzen trifft, die er nicht überschreiten darf. In der Darstellung soll von dieser ganzen Arbeit Nichts sichtbar werden, ihr Ergebniß dem Schauspieler aber stets gegenwärtig bleiben: er soll sich der Begeisterung hingeben, ohne von ihr fortgerissen zu werden, während er den Zuschauer hinreißt; er läßt die erschütterndste Leidenschaft aus seiner Brust hervortoben, darf aber keinen Augenblick die Linie aus dem Auge verlieren, über die er nicht hinausgehen, unter der er nicht bleiben darf; er soll in Blick und Geberde andeutungsreich und doch natürlich seyn, soll idealisiren und doch der Wirklichkeit Nichts vergeben; seine ganze Darstellung soll das Gepräge des unmittelbar

Entstehenden haben, und dennoch muß er in jedem Augenblick ihr Meister bleiben, um sich zuversichtlich der Gefühle der Zuschauer bemeistern zu können.

Wenn es schon viel Scharfsinn und Uebung in der zergliedernden Seelenkunde erfordert, um einem Charakter bis auf seine wahre und oft verborgene Triebfedern nachzugehen und ihn wieder in seiner organischen Ganzheit zusammen zu setzen, so hat der Schauspieler damit nur als Denker die Grundlage seiner Arbeit vollzogen, den Standpunkt festgestellt, von dem aus er die Gestaltung seines Kunstwerks beginnt. Sein Kunstwerk ist die geistige Entwickelung des dramatischen Menschen in körperlicher Versinnlichung durch Rede und Handlung. Betrachten wir nun die Art und Weise, wie er dazu gelangen kann.

Da er als ein Anderer erscheinen soll, als der er ist, so muß er von sich selbst absehen, er muß zum Kunstwerke, das nun bereits in seiner Vorstellung besteht, einen neutralen Menschen bringen, ausgerüstet mit allen Fähigkeiten und Kräften, um unter den Voraussetzungen des Charakters als die darzustellende Person erscheinen und in den Bedingungen des Drama's reden und handeln zu können. Er muß also seine eigene Persönlichkeit verläugnen, seine Individualität aufgeben können. Es ist sehr schwierig, den eigenen Menschen mit allen seinen absichtlichen oder unwillkürlichen Angewöhnungen gleichsam abzuschütteln, und es gelingt auch nur auf die Weise, daß der negative Standpunkt ein vorübergehender, fast unbewußter Moment ist in dem Schaffen der dramatischen Individualität, in welche der Schauspieler sich verwandelt. Diese wird fast immer etwas Allgemeines und etwas Besonderes haben. Je nach Lebensalter, Temperament, Nationalität, Stand der dramatischen Person, wird diese in körperlicher Erscheinung, in Gang, Haltung, äußerem Benehmen ein allgemeines Gepräge haben, das bei allen

Veränderungen, welche durch Lage, Anregung, Leidenschaften und Handlungen verursacht werden, mehr oder weniger bleibt und nie ganz aufgegeben, oder doch nur in besonderen Fällen verläugnet werden kann. Wenn der Schauspieler diese allgemeine Gestalt gebildet und sich angeeignet hat, kann er in der Darstellung durch besondere Züge die dramatische Individualität vervollständigen und nun erst wie auf einem zuverlässigen Boden sich der Begeisterung überlassen, ohne befürchten zu müssen, daß sie ihn verräth, daß sie ihm so zu sagen die Maske abreißt und seine eigene Individualität zum Vorschein bringt.

Wenn der Schauspieler nun auch diesen Weg kennt, auf dem er von Stufe zu Stufe bis zur vollkommenen Darstellung gelangen kann, wenn er Einsicht genug hat, um den darzustellenden Charakter zu erkennen und in der Vorstellung sich ein richtiges Bild davon macht, wie bewirkt er die Transfiguration seines eigenen Ichs, daß es in der dramatischen Gestalt naturgemäß und lebenswarm einen idealen Menschen hervorbringt? Das Vermögen dazu muß Gott dem Künstler verliehen haben, es ist eine Gabe, wie die der Dichtung, und ohne sie wird ein Schauspieler nie die höchste Stufe in seiner Kunst erreichen. Er kann viel lernen durch Beobachtung und Fleiß, Manches durch Uebung ausbilden und sicher stellen, aber diesen Schritt hinüber in eine fremde Natur, in der er sich nun entwickelt, um ein anderes Daseyn in der dramatischen Handlung durchzuleben, den kann nur der thun, den die Natur dazu ausersehen hat, und er wird jedem Anderen versagt bleiben. Das Genie, dem die göttliche Gabe innwohnt, wird vielleicht seine eigene Wege einschlagen, das Ideal, das es verwirklichen soll, wird vielleicht auf einmal vor seiner Phantasie stehen, fertig und vollendet, wie nach der Sage Minerva hervortrat, höchst wahrscheinlich wird aber auch der geniale Schauspieler,

wenn er längere Zeit die Kunst ausgeübt hat, den von uns angegebenen Weg einhalten, oder, wenn auch das Kunstwerk auf einmal durch die Hülle bricht, wird er jene Methode wählen, um es festzuhalten und auszubilden. Viele geniale Schauspieler haben, hingerissen von der Unmittelbarkeit der Intuition, Großes geleistet, aber, je mehr sie ihre Schöpfungen wiederholten, je mehr sahen sie ein, daß es, um sie von der Mißstimmung des Augenblicks frei zu erhalten, nothwendig war, die Darstellung besonnen anzulegen und bis in die kleinsten Züge auszuarbeiten, so wenig als möglich der Begeisterung des Augenblicks zu überlassen, so daß das Ganze gleichsam als ein fertiges Ganzes ergriffen werden kann. Einen großen, oder auch nur einen vollkommen ausgearbeiteten Charakter in solcher Weise durchzuführen, ein geistiges Daseyn in individualisirender Versinnlichung durchzuleben, naturgetreu und dichterisch wahr, das heißt im vollen Sinne des Worts ein Kunstwerk schaffen, und der Schauspieler, der das vermag, steht vollberechtigt in der Reihe mit allen Meistern irgend einer Kunstgattung. Sein Werk verschwindet allerdings mit ihm, es bleibt davon nur eine allmälig verhallende Erinnerung. Daß die Werke anderer Künstler nach ihnen noch bleiben, ist ein Vortheil für sie, verringert aber nicht das Verdienst des Schauspielers.

Aber ganz abgesehen von der Naturgabe, ohne welche ein Künstler überhaupt nicht die höheren Stufen erreichen kann, so muß der Schauspieler, um seine Ideen ausführen zu können, eine Technik, einen Inbegriff von Kunstfertigkeiten erwerben. Wir haben bereits gesehen, daß die Vorarbeit im Studium des Drama's und des Charakters eine nicht unbedeutende Bildungsstufe und Uebung in der psychologischen Zergliederungskunde voraussetzt; dazu gehören nicht geradezu gelehrte Kenntnisse, praktischer Blick und natürlicher Scharfsinn können vollkommen ausreichen, aber wenn der Schauspie-

ler nicht die Kenntnisse mitbringt, welche unerläßlich sind, um die Charaktere und ihre Stellung in der Geschichte oder im Leben richtig auffassen und beurtheilen zu können, so wird er sie bald erwerben, wenn er seiner Kunst gewissenhaft obliegt, wenn er sich in einem höheren Schauspielfache ein Repertoire gebildet hat. Die eigentliche Technik der Schauspielkunst beginnt aber mit der Darstellung auf der Bühne.

Die künstlerische Technik besteht in einem Verein von Kunstfertigkeiten, durch deren Anwendung der Künstler das Material handhabt und gestaltet, in welchem er die Idee eines Kunstwerks zur äußeren Erscheinung bringen soll. Der Maler muß zeichnen können, die praktische Anwendung der Perspective verstehen, in der Behandlung der Farben in Oel, Fresko, oder Wasserfarben geübt seyn; der Bildhauer Zeichnen, äußere Anatomie des menschlichen Körpers u. s. w. kennen. Alle andere Künstler haben ihr Material vor sich, es ist ihnen gegenständlich; der Schauspieler ist mit seinem Material identifizirt, es ist seine eigene Persönlichkeit, in welcher und durch welche sein Kunstwerk Gestalt gewinnen soll.

Die Person des Schauspielers kann nur unter gewissen Bedingungen seiner Kunst dienstbar werden. Im Allgemeinen darf sie keine abnorme Besonderheit aufweisen, denn dann wird die selbsteigene Persönlichkeit des Schauspielers in allen Gestalten hervortreten, und sie soll ja grade aufgehen in die dramatische Individualität des darzustellenden Charakters. Ein fehlerfreier Körperbau, der einer gewandten Beweglichkeit kein Hinderniß entgegenstellt, ein Antlitz, das keinen scharf hervortretenden festen Zug hat, welcher dem beweglichen Ausdruck des Gesichts ein unveränderliches Gepräge aufdrückt, sind negative Vorbedingungen der äußeren Persönlichkeit. Entschiedene Schönheit ist keineswegs erforderlich, jedenfalls sind unregelmäßige aber in beweglichem Wechsel der Empfindungen malende Züge einer starren Schönheit un-

endlich vorzuziehen; ein in unbeweglicher Schönheit verharrender Apollo ist auf der Bühne unerträglich. Viele der ausgezeichnetsten Künstler im Liebhaberfache sind nicht schön gewesen; um keine deutsche Schauspielerinnen anzuführen, nenne ich nur die französischen Tragikerinnen Duchesnois und Rachel, den verstorbenen deutschen Schauspieler P. A. Wolff, dessen Darstellung des Romeo Jedem, der ihn gesehen hat, unvergeßlich bleibt. Das Stimmorgan muß Kraft, Klang, Klarheit und Biegsamkeit haben. Auch hierin hat es Ausnahmen gegeben; die in zarten weiblichen Charakteren ausgezeichnete Julie Löwe (in Wien) hatte eine sehr schwache Stimme, Wolff hatte nur geringe Kraft, Seydelmanns Organ trug Spuren eines nie ganz vertilgten mechanischen Sprachfehlers — der Geist überwindet Alles.

Gegenstand der Technik des Schauspielers ist nun: den *Sprachlaut* so auszubilden, daß er fähig wird, allen Forderungen der dramatischen Rede zu genügen — also die *Redekunst* in ihrem vollen Umfang; die Rede zu begleiten und unterstützen durch den Ausdruck der *Gesichtszüge* und des *Gebärdenspiels* — also *Mimik* in ihrem vollen Umfange.

Die Rede entsteht durch den zum Ausdruck einer geistigen Absicht verwendeten Naturlaut. Dieser verändert sich in zahllosen Formen und Schattirungen, um die Sprache hervorzubringen. Die Sprache aber ist an und für sich ein neutrales Material, welches wiederum in unendlichen Veränderungen gestaltet werden muß, um ein bereites Mittel seyn zu können, durch welches der Mensch sein Inneres offenbart. Durch die in der Grammatik geregelte Stellung und Beziehung der Worte drückt die Sprache Gedanken, Ideen, Vorstellungen und Begriffe aus. Das kann die Sprache thun entweder in hörbaren und nach Uebereinkunft artikulirten Lauten (Aussprache, Mundart), oder in schriftlichen Zeichen,

welche jene dem Auge versinnlichen. Die Fähigkeit, die in hörbarer Sprache ausgedrückten Ideen, Begriffe, Empfindungen und Leidenschaften in der feintheiligsten Steigerung vom leisesten Hauch bis zum mächtigsten Schall erklingen zu lassen und in einer dem inneren Sinne und der geistigen Absicht entsprechenden Ordnung so vorzutragen, daß diese Absicht sogleich erreicht wird in dem auf die Zuhörer hervorgebrachten Eindruck — wird durch die Redekunst erreicht. Wenn die Beredtsamkeit darin besteht, die Rede so zu ordnen (componiren), daß ihr Inhalt auf die vollständigste und zugleich unmittelbarste Weise sich verständigt, so ist die Redekunst die laute Offenbarung der Beredtsamkeit. Durch den Dichter ist der Schauspieler im Besitz der Beredtsamkeit, welche er durch die Kunst des Vortrags offenbaren soll.

Der Naturlaut der menschlichen Kehle ist an und für sich ein eben so mechanisches Ergebniß als der Laut, welcher durch Luftströmungen hervorgebracht wird. Das Zufällige des Naturlautes muß aufgehoben werden durch die Absicht, ihn zum Mittel geistiger Verständigung zu machen, und so entsteht der Ton, von dem alles Unorganische ausgeschieden, der dahin ausgebildet werden muß, daß er ganz durchdrungen ist von dem geistigen Inhalt, den er zu vermitteln hilft, und von der Empfindung des Sprechenden. Die Sprachtöne stehen in einem melodischen Verhältnisse zu einander, man verändert den Ausdruck der Rede, indem man höhere oder tiefere Töne anschlägt, sie stärker oder schwächer erklingen läßt, und auf solche Art entsteht der Accent. Dieser bezeichnet den Geist und Sinn, den logischen Zusammenhang des Gesprochenen, und kann auch die Stimmung des Sprechenden andeuten, welche damit in Uebereinstimmung seyn oder ihm widersprechen kann, so daß der Accent ins Unendliche zu moduliren vermag und die Fertigkeit darin das Hauptmittel wird, im Vortrag der Rede den Geist in möglichster Unmit-

telbarkeit zur Erscheinung zu bringen. Die Bewegung der Töne soll in der zeitlichen Aufeinanderfolge durch den Rhythmus nach den Gesetzen der Schönheit, des Wohllauts, geregelt werden. Durch Accent und Rhythmus muß jede Rede zu einem wichtigen und schönen Vortrage gestaltet werden, in ungebundener Sprache aber herrscht der Accent, und in gebundener der Rhythmus vor. Für den Vortrag der gebundenen Sprache ist die Kenntniß des Versbaues nothwendig, dessen Vorschriften in der Prosodie enthalten sind.

Unserer Absicht gemäß entwickeln wir hier nicht diese verschiedenen Disciplinen der Redekunst, sondern machen nur aufmerksam auf das, was der Schauspieler durch ihre Uebung erreichen soll.

Er soll sein Organ so ausbilden, daß es ein immer bereites Instrument wird, über dessen Töne er vollkommene Herrschaft übt, so daß sie stets anschlagen in der Art wie es seiner Absicht und dem Bedürfniß der Rede gemäß ist. Jeder einzelne Ton muß seinem Umfange nach voll und rund erklingen im leisesten Ansatze wie in seiner erreichbaren Erweiterung. Jeder Mensch hat eine Stimmlage von mehreren Tönen, in deren Bereich er unwillkürlich immer seine Rede anheben wird. Da der Schauspieler sein Sprachvermögen künstlerisch ausbilden soll, so muß er streben, so viele durchgebildete Töne zu gewinnen als die natürlichen Grenzen seines Organs es ihm gestatten. Diese Töne müssen ihm gehorchen mit einer Zuverlässigkeit als wären sie auf der Tastatur eines Instruments ergriffen. Durch Uebung und beständige Aufmerksamkeit kann der Ton an und für sich sehr ausgebildet werden, er muß aus der Brust hervortreten, bei Steigerung der leidenschaftlichen Stimmung frei bleiben von Nasen- oder Kehlenlauten, biegsam seyn, daß er getragen vibrirt, oder hart abgestoßen wird. Diese musikalische Ausbildung des Tons verschönert den Klang und den Wohllaut

der Rede, ist aber doch nur von untergeordneter Bedeutung und darf nicht absichtlich zum Vorschein kommen, denn das Wiegen der Stimme in anschwellenden Tönen bringt etwas Gesangartiges in die Rede, dessen Einförmigkeit den Accent lähmt. Die Heranbildung des Tons zum Behufe des Klangs, der in das Ohr fällt, darf nicht lange und getrennt fortgesetzt werden, sondern der Ton muß das Gefäß werden für den Klang, der in die Seele des Zuhörers fällt, wenn er aus der Seele des Sprechenden kommt. Von Innen heraus muß der Ton vergeistigt werden, der allerdings in seiner letzten Veräußerung auch musikalisch erhalten, aber bis in das Verständniß des Zuhörers hinüber vom Geiste des Sprechenden beherrscht bleiben soll. Das kann der Schauspieler von Niemand lernen als von sich selbst, er muß richtig auffassen, richtig verstehen, richtig empfinden, und aus allem diesem wird eine innere Spannung entstehen, die sich dem Ton mittheilt, ihn gleichsam färbt; der Künstler muß sein Ohr bilden, sich daran gewöhnen, sich selbst hören zu können, um zu erfahren, ob er den Ton trifft, und dann kann er durch Uebung dahin gelangen, immer richtig zu greifen, so daß seine innere Stimmung unwillkürlich im Ton ausströmt. Nichts ist aber gewöhnlicher, als daß namentlich angehende Schauspieler mit fremden Tönen handthieren. Die Rollen werden ihnen einstudirt, wie es heißt, vorgesagt, und nun ahmen sie die vorgesagten Laute nach. Sie empfangen also von Außen was von Innen herausgebildet werden soll. Erst wenn der Schauspieler frei von sich aus arbeitet, mit Bewußtseyn seine Technik geistig beherrscht, wird er Künstler, oder ist wenigstens auf dem Wege es werden zu können. Ganz ebenso ist es mit dem Accent und dem Rhythmus. Man kann das nicht an und für sich und getrennt üben, man kann nur vom geistigen Standpunkte der schöpferischen Darstellung aus logisch und symbolisch richtig accentuiren, wenn man es so nen-

nen will, das heißt, Sätzen, Worten oder Sylben den Nachdruck geben, wodurch der Sinn oder die Andeutung dem Zuhörer verständigt wird, und ebenso ist es mit der rhythmischen Bewegung, mit dem Tragen der Stimme. Deklamationsübungen sind für den Schauspieler sehr mißlich, sie können ihm allerdings Uebung gewähren in Bildung des Tons, im Athemnehmen, auch im Accentuiren und in der Auseinandersetzung der Rede, aber eigentlich soll er auf der Bühne nie deklamiren, er soll sprechen, richtig und mit Gefühl sprechen, selbst wenn der Dichter ihm deklamatorisch gestaltete und gereimte Verse in den Mund legt, soll er sprechen, soll so viel als möglich den Rhythmus durch sich selbst wirken lassen, aber ihm den Gesang versagen. Unter Deklamiren verstehe ich, im Tempo und Takt die rhythmische Bewegung der Verse im Sprechen wiedergeben, die Prosa in einer annähernd ähnlichen Weise im Reden behandeln. Das ist meiner Ansicht nach nie dramatisch. Die dramatische Art, Verse zu sprechen, muß rein auf die rednerische Vergegenwärtigung des Inhalts der Verse losgehen, soll die Form nicht zerreißen, sie aber nur wirken lassen, so weit sie durch sich selbst vermag, der Accent muß das Wesentlichste seyn, unter allen Umständen sein Recht bekommen, ihm muß nöthigenfalls der musikalische Wohllaut geopfert werden, der Geist ist Alles, die musikalische Behaglichkeit des Ohrs untergeordnet, ja, wenn sie immer hervorgehoben wird, ist man so zu sagen von der Form betäubt, und die dramatische Unmittelbarkeit wird verschleiert durch die Deklamation. Daß man in der französischen Tragödie und höheren Comödie die pathetische Deklamation will und ihr übergroße Rechte einräumt, ist eine Convenienz, beruht auf einer Art von poetischer Hofetikette, die in eine Sylbenparade ausartet, deren Unnatur man nur aus Gewohnheit nicht empfindet, wie man sich daran gewöhnt hat, daß der Opernheld unter einer Kaskade von Fiorituren

mordet und mit einem Triller stirbt. Deklamiren lernen ist gar nicht schwer, Menschen, die nicht einen Funken von dramatischem Talente haben, können deklamiren lernen. Das soll der Schauspieler allerdings auch können, aber er soll sich davor hüten, in der Deklamation stecken zu bleiben. Allerdings werden ihm oft lyrische Ergüsse, poetisirende Redensarten, hohle Denksprüche, bilderreiche Gleichnisse in den Mund gelegt, durch den deklamatorischen Vortrag bekommen sie aber keinen Inhalt, haben sie aber einen, so muß man den Kern herausholen aus der nichtigen Schale. Der Schauspieler soll sprechen, richtig, gefühlvoll, auch schön, aber wie man spricht wenn man handelt, wenn man in der That begriffen ist, er soll nicht recitiren, wie man es gerne nennt, denn man sagt ja nur her, was man gelernt und vorbereitet hat, und wenn man einem Schauspieler anmerkt, daß er das, was er spricht, auswendig gelernt hat, so stellt er nichts dar, als seine dramatische Unzulänglichkeit. Daß der Schauspieler die Sprache nicht nur vollständig verstehen, sondern auch vollkommen sprechen muß, versteht sich von selbst. Seine Aussprache muß rein und von aller landschaftlichen Besonderheit (Dialect, Mundart) frei seyn. Diese Forderung ist unerläßlich, denn nur in einer ganz reinen Aussprache verschwindet die landschaftliche Individualität, nur in ihr ist die Illusion einer poetischen Nationalität möglich, von einer besondern Mundart wird sie nicht nur zerstört, sondern beinahe parodirt; ein brandenburgischer, oberösterreichischer oder schwäbischer Cäsar, Lear oder Romeo streift an's Lächerliche. Es ist freilich nicht leicht zu sagen, wo der Schauspieler die Musterausprache finden soll, nach welcher er sich bilden kann, denn überall in Deutschland herrscht irgend eine provincielle Aussprache vor, drückt der Rede ein besonderes Gepräge auf. Das berliner eiweiche g ist so unschön wie das hannöversche harte g; der norddeutsche lispelnde Zischlaut in st und sp ist so häßlich, als wenn man

sie in Schwaben mit einem Anhauch von sch ausspricht. Man kann nur sagen, daß der Schauspieler wahrscheinlich die reinste Aussprache hat, wenn er von jeder deutschen Landschaft als den Ihrigen verläugnet wird.

In der Mimik ist der Ausdruck des Antlitzes das Wesentlichste. Dieser muß ein rein geistiger seyn und mit großer Vorsicht gebraucht werden. Die Linien zwischen den verschiedenen Theilen des Gesichtes können bei einer fast unmerklichen Veränderung einen ganz entgegengesetzten Ausdruck hervorbringen, die Verzerrung liegt unmittelbar neben dem Edlen und Erhabenen. Wie im Ton, so prägt sich der Geist auch im Gesicht aus. Jeder Mensch hat nach Charakter, Temperament und Lebensgewohnheit einen Gesichtstypus. Ruhe, Milde, Strenge, Ernst, Hoheit, Stolz, Hoffart, Unterwürfigkeit, Aengstlichkeit, Demuth, Freimuth, Verschmitztheit u. s. w. als stehende charakteristische Merkmale, aufmerksame Spannung, mißtrauische Aengstlichkeit hinter denen alle Leidenschaften lauern, prägen sich der Physiognomie auf und bilden Ausgangspunkte, von denen aus der Schauspieler in die dramatischen Charaktere hinüberwechselt, in die Ausdrucksformen, welche die Situation fordert. Die Gestaltung der Gesichtszüge nach den Gefühlen und Empfindungen, welche augenblicklich im Menschen vorherrschen und im Antlitze eine Veräußerung finden, geht vom Bewußtseyn aus. Der Vermittlungsweg durch das Nerven- und Muskelsystem, den man physiologisch nachweisen kann, wird fast so schnell zurückgelegt wie die elektrische Bewegung sich fortpflanzt. Wie ein Eindruck von Außen zum Bewußtseyn kommt und eine Empfindung hervorbringt, oder wenn im Bewußtseyn ein Gefühl, eine Vorstellung, ein Vorsatz entsteht, strömt das Blut plötzlich in die Adern des Gesichts oder zieht sich eben so plötzlich von da zurück, spielen die Muskeln im Gesicht und verändern die Miene, welche durch eine gewisse Stellung der Theile

des Gesichts hervorgebracht wird, tritt die Seele gleichsam in die Augen hervor. Das Alles geschieht gleichzeitig mit einer Plötzlichkeit, wie wenn man an einem elektro-magnetischen Telegraph die Drähte berührt, welche nach kaum Sekundenlangem Zwischenraum am gegenseitigen Verbindungsorte die Worte hinschreiben, welche gemeldet werden sollen; in der That, das Bewußtseyn schreibt gleichsam symbolisch sein Geheimniß auf dem Gesichte. Diese Offenbarung des Innern in den Mienen kann ebensowohl willkürlich als unwillkürlich seyn. Ein plötzlicher Schreck verkündet sich unwillkürlich im Gesicht, oder man kann ihn verbergen indem man die Miene der sorglosen Ruhe festhält. Das Mienenspiel ist also ein Ergebniß des Willens und wird von diesem geleitet. Vollkommen unthätig ist das Gesicht nur im Schlaf oder wenn vor Altersschwäche eine Erschlaffung, oder durch Krankheit eine Lähmung eingetreten ist. Ein inneres Gefühl verläugnet man nicht durch eine vollkommene Unthätigkeit der Gesichtszüge, sondern indem man eine andere Miene aufstellt, als die ist, welche dem wahren inneren Zustande entspräche, oder wenn man eine ernste und aufmerksame Spannung der Züge festhält, deren Unbeweglichkeit absichtlich ist. Jeder Mensch hat also bis zu einem gewissen Grade die Fähigkeit, seine Gesichtszüge durch den Willen zu beherrschen. Diese muß der Schauspieler sorgfältig ausbilden durch alle Stufen. Was er als dramatischer Charakter sagt muß er nicht so tief empfinden, daß diese Regung seiner Seele sich nothwendig in den Gesichtszügen abspiegelt, er muß es viel mehr wissen als empfinden und durch seinen Willen den Ausdruck hervorbringen, denn wenn er von der Empfindung beherrscht wird, so kann er den Ausdruck nicht künstlerisch gestalten; wenn er wirklich erschrickt, vor wahrer Rührung weint, so nehmen vielleicht seine Züge die Form einer unschönen Verzerrung an, er soll daher nicht wirklich weinen,

nicht wirklich erschrecken, sondern die Veranlassung zu beidem bis auf den Grad lebhaft als einen Eindruck aber nicht als ein Leiden empfinden, daß sein Wille den Ausdruck dieser Zustände hervorruft. Durch das Mienenspiel hat der Schauspieler oft eine doppelte Täuschung hervorzubringen, es soll den Mitspielenden gegenüber angemessen erscheinen und zugleich dem Publikum verrathen, daß es nicht seinen wahren, dramatisch wahren Zustand anzeigt; wenn Jemand z. B. die Erhebung seines heimlichen Todfeindes mit lächelnder Zustimmung erfährt, und doch dem mit seiner wahren Meinung vertrauten Publikum den Ingrimm zeigen soll, den ihm das Glück des Verhaßten einflößt. Da man aber sein eigenes Mienenspiel nicht sehen kann, wie lernt der Schauspieler es richtig auszuführen? Wie er überhaupt ein lebhaftes Empfindungsvermögen haben muß, so durchlebt er in der Phantasie die Zustände, die er schildern soll, so weit, daß sein Wille davon angeregt wird, daß der Vorsatz, so zu erscheinen, wie es dem Augenblick angemessen ist, entsteht, und durch einen Takt, dessen blitzschnelles Wirken wie durch eine galvanische Säule man nicht zergliedern kann, verkündigt sich dieser Vorsatz in den Mienen. Der Schauspieler erfährt durch den Eindruck, den er hervorbringt, ob es ihm gelungen; das Publikum ist sein Spiegel. Das sogenannte stumme Spiel ist ganz mimischer Art, das, was er vernimmt oder sieht soll sich in seinen Mienen abspiegeln, welche den Eindruck zu erkennen geben, den es auf ihn macht, den Zuschauern zeigen, wie weit der Eindruck wirklich gegangen und wie viel davon er den Mitspielenden zu erkennen geben will. Der Schauspieler studirt seine Rolle mit dem Mienenspiel, er wird das fast unwillkürlich thun, es ist aber hauptsächlich im Spiel vor dem Publikum, daß er durch Uebung gleichsam die Tastatur seines Mienenspiels herausfindet, richtig greifen lernt, allmälig hinübergleitet oder schnell hinüberwechselt in ver-

schiedene Ausdrücke der Miene, wobei er an der Spannung der Muskeln physisch fühlt, wenn er auf den Punkt gekommen, den er erreichen wollte. Thut es doch im Leben nicht anders der Heuchler, der sein Gesicht den Umständen gemäß componirt; auch er lernt durch Uebung fühlen, wenn sein Mienenspiel das ausdrückt was er will, oder wenn es jeden Ausdruck verbirgt und den Zusehenden unergründlich wird. Man könnte noch eine lange Reihe von Bemerkungen und Beobachtungen über das Mienenspiel als Theil der dramatischen Technik hinstellen; das bisherige wird aber genügen, um dem Laien klar zu machen, welche Stellung es in der Schauspielkunst einnimmt und wie wesentlich sein Studium ist für den dramatischen Künstler.

Der zweite Theil der Mimik betrifft den eigentlichen Körper, oder, wenn man es so ausdrücken will, die körperliche Beredtsamkeit, als Aeußerung des Innern in körperlichen Bewegungen, zerfällt in *Mienenspiel* und *Geberdensprache*, die aber beide gleichzeitig und sich gegenseitig unterstützend in Anwendung gebracht werden.

Das Geberdenspiel beruht auf Haltung. Die durch den organischen Bau vorhandene Bewegungsfähigkeit des Körpers wird vom Willen gelenkt, der sich im Bewußtseyn bildet. Wenn sie so ausgebildet wird, daß der Körper unmittelbar, also fügsam, ohne Anstrengung, also gewandt, mit voller Uebereinstimmung aller einzelnen Theile, also ebenmäßig, alle Veränderungen seiner Lage im ruhenden oder thätigen Zustande vollzieht, so verkündet sich in der körperlichen Erscheinung die Herrschaft des Geistes und man sagt von dem Menschen, der seinen Körper in solcher Unterthänigkeit hält, daß er Haltung habe. Wenn man gehen will, so hebt allerdings jeder Mensch den Fuß auf und setzt ihn weiter vor nieder, um den anderen in ähnlicher Weise nachzubringen; wenn er aber sich mit dem ersten Anstoß der Bewegung im

Aufheben des Fußes begnügt und die Wiederholung unwillkürlich der Mechanik des Körpers überläßt, so wird der Schwerpunkt bald nach rechts, bald nach links geschoben, je nach der zufälligen Neigung des Körpers, und hieraus wird ein unregelmäßiger Gang entstehen, wogegen durch Erhaltung des Schwerpunkts in solcher Weise, daß der Körper sich vorwärts bewegt, ohne aus der graden Linie zu kommen, ein regelmäßiger Gang hervorgebracht wird. Wenn man die Hand ausstrecken will, um nach etwas zu deuten, so kommt es darauf an, ob man die Bewegung von der Hand oder vom Oberarm ausgehen läßt, ob man in gleicher Weise die Hand allmälig (weil vom Oberarm abhängig) an den Körper zurückbringt, oder sie nach dem Gewichte des Arms fallen läßt. In dem einen Falle ist die Bewegung gehalten, weil sie mit Bewußtseyn vom Willen vollzogen, im anderen haltungslos, weil sie unbewußt nach den Gesetzen der zufälligen Schwere zu Stande kommt. Jeder wird einsehen, daß der Schauspieler Haltung haben muß und daß er diese am besten vorbereitet durch alle die verschiedenen Leibesübungen, welche enthalten sind in der Kunst, die man Gymnastik nennt. Dazu muß von der Tanzkunst auch der vorbereitende Theil derselben gerechnet werden, in welchem die schöne Bewegung des Körpers gelehrt wird und der sich für die moderne Haltung fast ganz ausspricht in der Menuet, deren Name (von mener, führen) wohl daher kommt, daß darin in verschiedenen Touren der Tänzer seine Dame führt, wobei man aber auch lernt, seinen eigenen Körper mit Anstand zu führen. Diese, wie alle andere technische Fertigkeiten muß der Schauspieler aber nur betreiben als Mittel zum Zweck, als Beihülfe, um volle Herrschaft über seine Persönlichkeit zu erlangen, die er dramatisch gestalten soll, die daher elastisch genug werden muß, um verschiedenartige Formen anzunehmen. Er muß den unbewußt würdigen Anstand des Ehrenmannes

überhaupt, die glatte Geschmeidigkeit des Hofmannes, das Ideale in der Erscheinung poetischer Charaktere versinnlichen können, aber auch die steife Ungelenkigkeit des Pedanten, die Sonntagsführung des Handwerkers im Bratenrock, die plumpe Natürlichkeit des Bauers. Für den Schauspieler ist daher Haltung gleichbedeutend mit vollkommener Herrschaft über seinen Körper, so daß dieser je nach Bedürfniß dem darstellenden Geiste gehorcht. Das Geberdenspiel entsteht ganz natürlich dadurch, daß die Empfindung, welche die Rede hervorruft, sich auch dem Körper mittheilt und einen Ausdruck findet in dessen Bewegungen, wie in den Gesichtszügen. In der idealen Charakteristik, welche die vollkommenste sittliche Würde bedingt, muß im Geberdenspiel alles Zufällige wegfallen, hier muß Alles vom Geiste ausgehen, keine Bewegung des Kopfes, der Hand oder irgend eines Theils vom Körper durch Ungefähr oder überflüssig vorkommen, jede einzelne muß einem Zweck entsprechen und ihn fördern helfen. Welche Regeln giebt es dafür? Die Plastik schreibt eine Grenze vor für die expansive Geberde, die nicht so weit reichen darf, daß das Gleichgewicht des Körpers aufgehoben wird, so daß eine weitere rein mechanische Bewegung nöthig wird, um es herzustellen — sie untersagt solche Stellungen, welche die autonomische Freiheit des Körpers vernichten, sie lehrt überhaupt das Verhältniß der Glieder in allen Stellungen, um ein schönes Ebenmaaß zu erhalten. Aber die scenische Plastik ist eine bewegliche, nicht eine fixirte, und in der redenden Darstellung ist sie, in gleicher Reihe mit dem Mienenspiel, dem Worte untergeordnet. Wo die Mimik selbstständig auftritt, wie in der Pantomime, ist sie, um das Wort zu ersetzen, noch dazu genöthigt, eine Menge Bewegungen zu machen, die sich nicht mit den Regeln der Plastik vereinigen lassen, Gestikulationen hinter einander zu wiederholen, wodurch allein die Andeutungen dem Zuschauer verständigt werden können.

Wie wir gesehen haben, muß der Schauspieler im Geberdenspiel auch absichtlich die Regeln der Schönheit verletzen, weil in der dramatischen Darstellung das Charakteristische höher steht, als die absolute Schönheit; diese muß er kennen, damit er sie nicht unnöthig verletzt, sie erhält, wo sie walten soll, sie mit Bewußtseyn opfert, wo die Charakteristik es fordert. Ein durch Uebung allein zu erwerbender Takt lehrt den Schauspieler die Geberde finden wie die Miene.

Die Technik der Darstellungskunst kann und soll der Schauspieler im Allgemeinen üben. Er wird seine Redeweise vervollkommnen durch Sprechübungen in gebundener und ungebundener Rede; er kann ganze Reihen von Zuständen, Empfindungen und Leidenschaften durch Miene und Geberde darstellen; kann turnen, tanzen und fechten, um seinem Körper Kraft und Gewandtheit zu geben und zu erhalten; es ist höchst ersprießlich, daß diese ganze Gymnastik der mündlichen und körperlichen Beredtsamkeit in Thätigkeit erhalten wird. Jemand kann indessen ein vortrefflicher Declamator und Sprecher, ein ausdrucksvoller und gewandter Mime seyn, und er wird darum vielleicht doch kein Schauspieler werden können. Allerdings kann diese Technik ohne Geist und Phantasie nicht zur Vollkommenheit gebracht werden, aber isolirt ist sie dennoch auf der Bühne fast ohnmächtig, sie bekommt nur dramatisches Leben, wenn sie dem Darstellungsvermögen dient, und dies geht rein aus dem Geiste hervor. Den Geist soll daher der Schauspieler vornämlich bilden, entwickeln, anregen und in fortwährender Thätigkeit erhalten und die dramatische Literatur bietet ihm dazu einen eben so natürlichen als unerschöpflichen Stoff. Ein einigermaßen beschäftigter Schauspieler, auch in untergeordneten Fächern, muß allerdings viele und die beste Zeit verwenden auf Rollenlernen, Proben und Vorstellungen von manchen unbedeutenden Stücken; jenes Studium ist dann um so geeigneter, er kann sich an ihm er-

quicken und aus dem Schlendrian erheben. Die Technik wird er am besten bilden in der praktischen Ausübung seiner Kunst auf der Bühne, wenn er nämlich in unermüdlicher Aufmerksamkeit nicht nachläßt. Er muß all sein Thun auf der Bühne scharf beobachten, muß lernen sich selbst hören und fühlen; das aber muß geschehen, um das Mangelhafte, Ungenügende herauszufinden, nicht um sich selbst zu bewundern. Gegen das Narcissenthum, welches durch die unaufhörliche Selbstbeschauung herbeigeführt werden kann, gegen dieses Entzücktseyn von sich selbst, schützt nur geistige Bildung, und auch diese nur dann, wenn man die Kunst als Lebensziel aufstellt und seine Persönlichkeit nur als Mittel betrachtet, um die Kunst zur Erscheinung zu bringen. Das ist nun zwar leicht gesagt, aber man muß einräumen, daß die Selbstverläugnung, welche das eigene Ich nur als Kunstobject betrachtet, nicht leicht zu erwerben ist. Die Eitelkeit ist übermächtig in allen Ständen; die Literaten z. B., welche besonders den Schauspielern eine Selbstvergötzung vorwerfen, gehen ihnen nicht mit besonders gutem Beispiel voran, schlürfen behaglich die ärgsten Lobhudeleien der Schauspieler wie einen schuldigen Ehrenwein hinunter und vertilgen bei ihnen gründlich alle Achtung vor der Kritik, die man noch dazu manchmal mit baarem Gelde erkaufen kann. Der Schauspieler ist mehr als irgend ein anderer Künstler den Fallstricken der Eitelkeit Preis gegeben; günstige Naturanlagen, ein angenehmes Aeußere, ein wohlklingendes Organ, anmuthige Koketterie, die der Schauspieler durch seine Kunst auf der Bühne gelten machen soll, verschaffen ihm das Wohlwollen eines für sinnlichen Reiz empfänglichen Publikums, und wenn er das Unglück hat, auf solchem Wege Liebling zu werden, so muß er in der That eine starke Seele und viel Kunstgefühl haben, um der bequemen Verführung zu widerstehen, die bewunderte Persönlichkeit für ein Kunstproduct zu halten. Und nun gar

eine hübsche Schauspielerin? Wer verdirbt sie denn mehr, als die Männer, die, wenn sie ihnen Glauben schenkt, sie nachher so unbarmherzig tadeln. Dazu kommt, daß ein Schauspieler vornämlich durch sich selbst in seiner Kunst zur Besitzergreifung gelangen muß; auf dem langen und mühsamen Weg, den er zurückzulegen hat, kann er nur eine kurze Strecke von Anderen geleitet und gestützt werden, er kommt bald auf einen Punkt, von wo an er sich selbst zurecht finden muß, wo er nur guten Rath verwenden kann, wenn er schon ziemlich selbst Bescheid weiß. Was kann man einen Schauspieler lehren? Die äußere Façon, aber nicht die organische Form, die muß in seinem Inneren entstehen und von da muß er sie herausbilden. Allgemeine höhere Menschenbildung vorausgesetzt, so kann man durch dramaturgische Studien seinen inneren Sinn bilden, den Anfang der technischen Fertigkeiten ihm beibringen, denn nur durch praktische Uebung auf der Bühne kommt er, und das nur allmälig, in Besitz der höheren Technik; aber wenn er einen Charakter schaffen soll — und selbst in einer Nachbildung muß er viel für seine Individualität schöpferisch umgestalten — so wird Zusprache und Vorzeichnung ihn leicht irre machen, wenn nicht eine innere Stimme ihm das Losungswort giebt. Ist das der Fall, dann allerdings kann guter Rath ihm viel nützen. Ein großer Künstler kann einem talentvollen Anfänger mit wenigen Andeutungen eine ganze Kunstregion aufschließen. Ein blos theoretischer Kenner hält meistens starr an seiner Ansicht, die er mit philosophischer Unerbittlichkeit — er hat sie wissenschaftlich construirt, sie ist unbestreitbar — als das einzige richtige Ideal aufstellt, aber er kann nicht den Weg angeben, auf dem man dazu gelangt, und selten hat er Elasticität des Geistes genug, um vom Standpunkt des Schauspielers dessen Schöpfung nachzugehen und zu verbessern. Der Schauspieler braucht einen praktischen Kenner, der die Theorie überwunden hat, der ihm

sagen kann, ob er von einem richtigen Standpunkte ausgegangen, mit welchem Worte, mit welcher Geberde er von seinem eigenen Wege abgekommen, durch welche Mittel er sich darauf erhalten, in welcher technischen Weise er den Charakter besser entwickeln kann. Ueberall giebt es Theoretiker und ein Publikum, die den Künstler irre führen in Tadel oder Lob, und es ihm überlassen müssen, sich zurecht zu finden. Solche Künstler und Kenner aber, von denen er das Rechte auf die rechte Art erfahren kann, sind selten, und ein Schauspieler kann, unter uns gesagt, weit in Deutschland herumreisen, bis er solche findet, die ihm beistehen können und wollen.

Es ist überhaupt eine eigene Sache um die Vorbereitung zur Schauspielkunst. Der mißlichste Umstand dabei ist der, daß ein Anfänger Jahre lang auf der Bühne thätig gewesen seyn muß, bis es sich bestimmen läßt, ob er Talent hat oder nicht. Man trifft manchmal bei Anfängern eine Anstelligkeit, welche zu den schönsten Hoffnungen zu berechtigen scheint, sie finden sich schnell zurecht in den ersten Bereichen der theatralischen Praxis, werden in kurzer Zeit bühnengewandt, und wenn das der Beginn einer beständig fortschreitenden Entwickelung wäre, so müssen sie, meint man, sehr bald eine bedeutende Stufe erreichen; aber auf einmal bleiben sie stehen, sie haben den Punkt erreicht, von welchem an sie nur weiter kommen können, wenn sie aus sich selbst schöpfen, und dies Vermögen ist ihnen versagt, sie haben nur das untergeordnete Talent, die äußerlichen Lebenserscheinungen in ihren theatralischen Formen leicht aufzufassen, sie oberflächlich wiederzugeben; aus diesem Kreise kommen sie nicht heraus, welche Kenntnisse und technische Bildung sie immer haben mögen, sie bleiben Routiniers, müssen es erleben, daß sie überholt werden von ganz ungebildeten, aber mit natürlichem Darstellungs-Vermögen begabten Kunstgenossen, die deßwegen glücklich greifen, erst nachträglich ihre Technik ausfeilen, sich aber durch

die Naturgabe schnell emporschwingen, und jene viel Einsichtsvollere und Gebildetere müssen ihre dienstbaren Geister bleiben, denn auf der Bühne ist es wie am Hofe, der Erfolg entscheidet. Es kommt auch häufig vor, daß ein Schauspieler lange sucht, bis er sein Fach findet, in welchem ein Darstellungsvermögen aufgeht, dessen er bis dahin sich nicht bewußt war, er wird ein vortrefflicher Charakteristiker, nachdem er als talentloser und lederner Liebhaber Jahre lang sich selbst und das Publikum gequält hat.

Einige geistreiche, wohlwollende und für die dramatische Kunst eifrig bemühte Männer meinen, daß dramatische Schulen unerläßlich sind, um der Schauspielkunst einen Aufschwung zu geben. Die schriftlichen Vorschläge zu solchen Akademien der Schauspielkunst lesen sich sehr schön, es gruppirt sich darin eine Masse von Kenntnissen, deren Besitz ohne Zweifel jedem Schauspieler sehr wünschenswerth ist, ihn zuverläßig zu einem sehr gebildeten Manne, ob aber auch zu einem Darsteller macht, kann erst durch praktische Erfahrung bestimmt werden. Jedenfalls ist die Bühne die wahre Schule des Schauspielers. Hier beginnt für den Kunstjünger ein ganz neues Daseyn, von dessen Eigenthümlichkeit keine Theorie im Voraus ihm eine Vorstellung geben kann. Alles, was er bis jetzt gegolten hat, hört auf, er soll eine neue Berechtigung dafür erwerben, denn auf der Bühne gilt nur das, was künstlerisch verwerthet werden kann. Darum ist es auch nur in der Ausübung der Kunst, daß sich herausstellt, ob das in der Schule Erworbene künstlerisch zu verwerthen ist. Die Schauspielkunst ist Praxis, ihre Theorie ist nur ein Mittel, um das Geleistete zu erklären; ob man damit Aehnliches hervorbringen kann, weiß man nur, wenn es hervorgebracht ist. Die Theorie kann in der Schauspielkunst nichts hervorbringen als sich selbst, aber nicht das, dessen Regel sie enthält, denn die Bedingungen, unter denen sie Praxis werden kann, stellen sich bei jedem Indivi-

duum anders, weil es die Persönlichkeit ist, die von Innen heraus gestaltet werden soll. Allerdings kann man auch von Außen hinein gestalten, der Schauspieler kann etwas Ueberliefertes annehmen und diesem seine Persönlichkeit anbequemen. Den letzten Weg wird der dramaturgische Unterricht, wenn er praktisch werden will, am häufigsten einschlagen müssen. Es ist nothwendig, damit anzufangen, man muß dem angehenden Schauspieler einige Rollen einstudiren, muß für ihn seine dramatische Person in seiner eigenen Persönlichkeit gestalten, damit er die Bedingungen und Formen kennen lernt, in denen er es nachher von Innen aus selbst thun soll. Das soll begreiflicherweise in solcher Art geschehen, daß man seine eigene Natur anregt, sich dramatisch hervorzuthun, nur wenn sie noch nichts zu bieten vermag, ihr Nachahmung des Ueberlieferten auferlegt, denn man soll die ganze Anleitung so wenig als möglich Dressur seyn lassen. Wenn eine praktische Theaterschule hier individuell beobachtet, sich auf den Standpunkt des Kunstjüngers zu versetzen versteht, das Eigenthümliche in ihm belebt, seine Natur studirt, sie nicht mit einem gelehrten Apparat belastet, sondern sie vielmehr entbindet, um nur Uebergriffe zu begränzen, so wird sie freilich ihre Jünger in kürzerer Zeit durch die Lehrjahre bringen und auch eine gute Methode begründen können. Alles das kann eine Theaterschule fördern helfen und eine gute dramaturgische Zucht durchführen, nur muß sie sich hüten, indem sie das Naturalisiren in Styl bringen will, einen Styl einzuführen, statt Uebereinstimmung im Vortrag Eintönigkeit zu verbreiten, und die Anleitung nicht in Dressur ausarten lassen. Eine dramaturgische Disciplin, durch welche namentlich in den unteren, und mehr beigeordneten als selbstständigen Fächern des Schauspiels das Geziemende und Anstandsvolle herangebildet und erhalten werden kann, sollte nicht geübt werden auf Kosten der freien Entwickelung. Das Genie bricht freilich überall

durch und entkommt jedem Zwang, aber manch schönes Talent kann durch die pedantische Consequenz einer Schule gleichsam verhüllt bleiben, so daß es nicht zu rechter Zeit zum Bewußtseyn und zur freien Entwickelung kommt. Wenn also dramatische Schulen ganz praktisch und individuell verfahren, so können sie allerdings Nutzen stiften, nur müssen sie keinen akademischen Zwang einführen wollen. Die Theorie findet sich leicht, viel schwerer aber eine zweckmäßige Leitung des Ganzen. Diese muß natürlich einem praktisch durchgebildeten Dramaturgen anvertraut werden, nicht etwa einem nur gelehrten und ästhetisch gebildeten. Es verriethe eine auffallende Beschränktheit, gelehrte Schauspieler bilden zu wollen. Prophylaktisch Gelehrsamkeit zusammentragen, um auf eine Kunst vorzubereiten, die nur in der Ausübung ein Daseyn bekommen kann, welches noch dazu Jeder in sich hervorbringen soll, ist ein Unsinn, den nur Gelehrte begehen können, welche mit einem wissenschaftlich construirten Apparat Parade machen wollen. Lebendiges Wissen und Fühlen der Kunst, eigenes Thun anregen, an dessen dramaturgischer Verbesserung die Theorie gelernt wird, darauf kommt es an. Gelingt das, so wird man Schauspieler bekommen. Diejenigen unter ihnen, welche sich zum wahren Künstlerthum emporschwingen, mögen nachher so viel Gelehrsamkeit aufsaugen als sie vertragen können, ohne daß ihre Darstellungen von der fremden zähen Zuthat mißfärbig werden. Für diejenigen unter ihnen, welche nicht Priester, sondern nur dienende Laienbrüder werden können, ist Kunstgelehrsamkeit fast eine Ironie, denn sie haben damit nur eine vollständige Kenntniß von dem, was sie zu thun nicht im Stande sind, und woran sie doch alle Tage vergebens ihre Kräfte wenden müssen. Gute Schauspieler, die sich auf der Bühne als ächte Künstler und außerhalb derselben als ehrenwerthe Menschen bewähren, werden im Leben ganz gewiß alle gebührende Achtung finden, ohne daß man

nach dem Maß ihres Wissens frägt; gelehrte Unzulänglichkeit wird auf der Bühne und im Leben weder Vergnügen noch Achtung einflößen. Ein Dramaturg, der die Tüchtigkeit besitzt, um junge Leute zur Schauspielkunst anzuleiten, muß auch die Gabe der Mittheilung haben und eine feurige Liebe zur Kunst, denn diese allein kann ihm die unermeßliche Geduld verleihen, welche dazu gehört. Die Bedingungen, unter denen allein ein solches Unternehmen einen praktischen Erfolg verspräche, sind also nicht so leicht herzustellen; sind sie aber vorhanden, so wäre die Begründung einer dramatischen Schule immer ein sehr interessanter Versuch. Beispiel und Studium großer Meister der Kunst, aufmerksame Beobachtung ihres Verfahrens, wenn sie ein Kunstwerk gestalten, unter dem Einfluß ihres Spiels in ihrer Umgebung mitwirken, fördert bildungsfähige Schauspieler am meisten. In dieser Beziehung kann eine vollkommen gut bestellte Regie das Beste thun, ohne welche ohnedies eine gute Darstellung nicht zu Stande kommen kann.

Geſchichte

der

dramatiſchen Literatur.

Geschichte der dramatischen Literatur von der ältesten bis auf die neuere Zeit.

Vorbemerkung.

Es versteht sich von selbst, daß hier nur die Rede seyn kann von einer übersichtlichen Geschichte des Drama's bei denjenigen Völkern, welche ihm die meiste Ausbildung gegeben haben. Wir wollen nur zeigen, wie dieser Zweig der poetischen Kunst zu verschiedenen Zeiten geblüht hat, verschwunden und wieder zur Entwickelung gekommen ist. Ein Werk, welches nur annähernd das aufführen würde, was von der dramatischen Kunst geleistet und in Erinnerung geblieben ist, würde mit einer kritischen Uebersicht viele Bände füllen können, ohne auf Vollständigkeit Anspruch machen zu dürfen. Wir können nur das Charakteristische in Zeit und Nationalität skizziren, die Richtung bezeichnen, im Entwickelungsgange die hervorragenden Werke, welche maßgebend waren, anführen, nur bei den Dramatikern verweilen, welche an die Spitze ihrer Kunst getreten sind. Da das dramatische Werk nur mit der Darstellung vollständig ins Leben tritt, so kommt es darauf an, wie viel von diesem Leben in dem geschriebenen Drama vorhanden ist. Nur die vorzüglichsten Werke enthalten in dem Worte vollständig den Geist, der in der Phantasie des Lesers lebendig werden kann. Es kommt ferner sehr darauf an, wie der Leser vorbereitet ist, denn nicht

Jeder kann es in dem Grade seyn, daß er, wie dichterisch auch seine Phantasie seyn möge, den gebannten Geist zu entbinden vermag; dazu sind oft weitläufige Vorstudien nothwendig, und selbst mit diesen lernt man aus manchen in Aufzeichnung aufbewahrten Bühnenspielen ihr dramatisches Leben nicht viel besser kennen, als aus den Mumien die alten Egypter, so wie umgekehrt aus manchen anderen ein wunderbares Leben wie in einem Zauberspiegel hervortritt. Wir wollen daher dem Leser einen Leitfaden geben, der ihn dahin führen kann, wo er ohne zu harte Vorbedingungen einen Genuß erwarten, oder wo dieser dem Empfänglichen geradezu entgegentritt. Immerhin muß Jeder, der aus der Literatur das dramatische Leben begreifen und fühlen soll, dichterische Empfänglichkeit, eine gestaltende Phantasie haben, und selbst mit dieser Gabe, welche die dramatische Darstellung in der Vorstellung hervorrufen soll, wird man ohne alle Vorbereitung nicht den Standpunkt finden, von dem aus man einen Eindruck erfahren oder nur einsehen kann, wie ein solcher hervorgebracht werden konnte. Diese Vorbereitung kann eine Geschichte der dramatischen Literatur nicht vollständig geben; sie müßte weit ausholen und in viele einzelne Entwickelungen eintreten, um das volle, pulsirende Lebensbild der Zeit zu entwerfen, in welcher ein Bühnenspiel darum verstanden und empfunden wurde, weil in den Zuschauern die Vorbedingungen dazu vorhanden waren. Diese Bedingungen aufsuchen und sich vergegenwärtigen, bildet den Reiz und den Nutzen des Studiums der Geschichte der dramatischen Literatur; die Ausbeute des Forschers ist ein Lebensbild der Zeit, in welcher die besondere Vorstellungsweise thätig war, aus der das Drama hervorgegangen war und auf die es wirken sollte. Das Drama widerspricht zwar oft den Zeitideen, lehnt sich gegen sie auf oder schildert den Kampf gegen ihre Herrschaft, enthüllt sie aber im Widerspruch wie auch in dem Wege, den

es einschlagen muß, um von seinen Zeitgenossen aufgefaßt und verstanden zu werden. Diese Wechselwirkung zwischen den Zeitideen und dem Drama der verschiedenen Epochen können wir nur in Umrissen andeuten und nicht in vollständigen Erörterungen entwickeln. So hoffen wir, dem Leser gleichsam ein Programm zu geben von dem Schatze von Poesie, wie von lebendiger Kenntniß der Zeiten und Völker, der in der Geschichte der dramatischen Literatur enthalten ist, und mit dem Ganzen eine Anweisung zu geben, wie man im Studium der dramatischen Literatur verfahren muß, um den Standpunkt zu gewinnen, von dem aus man sich mit voller Freiheit dem Genuß hingeben kann, welchen die dramatische Kunst der Vergangenheit darbietet.

Bei allen Völkern ist das Drama nicht zum Vorschein gekommen, nicht alle haben den Drang gehabt und befriedigt, an der Aufführung dramatischer Handlungen sich zu erheben oder zu ergötzen. Dramatische Spiele, wenn auch sehr unvollkommener Art, kommen vor bei einigen der rohesten Völker; bei anderen, die in Bildung weit vorangeschritten sind, und in manchen Zweigen der Poesie sich hervorgethan haben, findet man wenig Neigung zur dramatischen Form, geringe Begabung dafür und sie ahmen höchstens Fremdes nach, wie das z. B. bei den Römern der Fall war, welche das griechische Theater zu sich verpflanzten und wenig Eigenes in dieser Kunst hervorbrachten. Bei den Egyptern findet man keine Spur von dramatischen Spielen, ebenfalls nicht bei den Arabern und Persern, die sonst eine ausgebildete poetische Literatur haben. Noch heute hat kein asiatisches Volk ein Theater, mit Ausnahme der Chinesen, bei denen das Schauspiel in allen Unterhaltungen eine große Rolle spielt. Die Indier haben jetzt auch nur die Tänze der Bayaderen und ihre Jongleurs, aber keine dramatischen Vorstellungen mehr. Sie haben aber ein vollkommen ausgebildetes Drama gehabt.

Ihre Nataks waren Schauspiele, welche eine dramatische Handlung in romantischer Form ausführten, und was wir davon kennen, bietet eine hohe poetische Schönheit. Ihre dramatische Poesie ist sehr alt, ohne Zweifel älter als die der Griechen. Kalidas ist ihr vorzüglichster dramatischer Dichter, er hat mehrere Jahrhunderte vor Christus gelebt und sein schönstes Werk: „Sakontala", der Schicksalsring, ist zuerst bekannt geworden durch eine englische Uebersetzung von Jones, nachher in einer deutschen von Forster. Man kennt nun bereits eine ziemliche Anzahl von indischen Dramen von mehreren Verfassern, die wir indessen hier nicht nennen, da mit bloßen Namen und Titeln Niemandem gedient seyn kann. Die Geschichte des indischen Drama's, welches geblüht hat, als noch alle andere bekannte, selbst die ältesten Völker in einer der Geschichte bis jetzt unzugänglichen Dunkelheit lebten, ist zuverlässig eben so merkwürdig als lehrreich. Sie ist aber noch nicht in solcher Weise vorhanden, daß sie einer übersichtlichen Geschichte der allgemeinen dramatischen Literatur eingefügt werden könnte. Es ist klar, daß nur derjenige uns eine solche geben könnte, der, mit den altindischen Sprachformen vertraut, ihre Literatur so kennt, daß er uns ein volles Lebensbild entwerfen könnte von Zuständen, welche nicht nur Jahrtausende von uns getrennt, sondern zugleich unter Naturbedingungen bestanden, die man sich muß vergegenwärtigen können, um einen Standpunkt für die Auffassung zu haben. Dieser Gegenstand erwartet noch einen Meister, welcher, der Sache vollkommen kundig, selbst Dichter seyn muß, um uns in vollendeter Darstellung das indische Drama so vorzuführen, daß es von uns in seiner ganzen poetischen Fülle empfunden werden kann. In den mir bekannten englischen Uebersetzungen wirkt diese blumenreiche Fülle beinahe narkotisch, sie betäubt den Sinn, bringt deshalb eine Eintönigkeit hervor, und ohne Zweifel nur darum, weil hier eine

fremde Welt, ich möchte sagen klimatisch auf uns eindringt mit einem Gesammteindruck, dessen Elemente man erst einzeln und allmälig kennen lernen muß, um sich das Ganze zurecht legen zu können. Man staunt diese exotische Flora an, aber das saftreiche, üppige Farbenspiel macht einen fast nur sinnlichen Eindruck auf denjenigen, dem das volle Verständniß des indischen Lebens abgeht.

Der ganze Gegenstand muß erst vollständig durchgearbeitet werden bis diese Lücke ausgefüllt werden kann, und hier haben wir nur darauf hinweisen wollen, damit der Leser aufmerksam werde, was davon auch für die Geschichte der dramatischen Literatur zu erwarten steht.

Wiewohl wir hier eine Lücke anzeigen, die wir nicht genügend ausfüllen können, so wollen wir doch in Kürze einige Andeutungen geben von dem was bis jetzt über das indische Drama bekannt geworden ist.

Der erste englische Uebersetzer von der Sakontala des Kalidas, Jones, der uns zuerst überhaupt mit dem Vorhandenseyn eines alten indischen Drama's bekannt machte, stellte einen großen Reichthum an Stücken in Aussicht. Dieser Vermuthung aber widerspricht Horace Hayman Wilson, ebenfalls ein in der Hindu-Literatur bewanderter Engländer, und meint in Folge seines Studiums der kritischen Werke über das Drama, daß kaum über sechzig vorhanden gewesen seyn können. Die Hindus haben nämlich mehrere Werke über dramatische Kritik, von denen eines der ältesten, die Dasa Rupaka, aus dem elften Jahrhundert nach Christus, eine Beschreibung von zehn Gattungen theatralischer Werke enthält. Man erstaunt über die langweilige Gelehrsamkeit und die haarklaubende Eintheilungssucht dieser indischen Dramaturgen, die nur aus den vorhandenen Dramen ein System zusammentrugen mit einem Ameisenfleiße, mit der Unermüdlichkeit des Elephanten, um ihre Gleichnisse anzugeben, aber ohne

allen kritischen Geist, ohne sich zu einer höheren Ansicht zu erheben, als daß es so und so seyn müsse, weil es der und der so gemacht habe. Es gibt nach diesen kritischen Bestimmungen zwei Gattungen von Dramen, höhere nnd niedere — Rupakas und Uparupakas — die erstere zählt zehn und die zweite achtzehn Formen. Der Unterschied liegt nicht im Geiste des Dramas sondern in der Würde des Helden, ob er ein Gott, ein König, der Genosse einer vornehmen Kaste ist oder nicht. Es gibt keinen Unterschied zwischen Trauerspiel und Lustspiel, beide Richtungen schlingen sich durch einander und je nach der Erhabenheit der Gattung sind mehrere oder wenigere Freiheiten erlaubt. Der Tod des Helden oder der Heldin darf nie vorfallen oder angezeigt werden, eben so wenig Herausforderungen, feierliche Verwünschungen, Verbannung, Entehrung oder Landesunglück; ebenso ist auf der Bühne das Beißen, Kratzen, Küssen, Essen, Schlafen, Baden, Salben und Heirathen untersagt. Man sieht, daß die Hindus nicht sehr erschüttert und sehr fein behandelt seyn wollen. Allerdings wird im Mrichchakat von Sudraka ein Mädchen erwürgt, aber sie ist nur scheintodt und kommt nachher wieder zum Leben; der Held wird während eines ganzen Akts vor Gericht gestellt und zum Spießen verurtheilt, und der Gang zum Richtplatz füllt einen anderen, der Scharfrichter hebt auch das Schwerdt, um ihn zu tödten, aber er wird gerettet und kommt zu ungemeinen Ehren. Man begreift, welche Wirkung solche Unglücksfälle der indischen Bühne hervorbringen können auf Zuschauer, die wissen, daß sie gar nicht statt finden dürfen. Ueberhaupt habe ich in den mir bekannten Stücken keine Kraft, kein Streben in der Handlung gefunden, Alles ist morsch und haltungslos, es geht allerdings Eines aus dem Anderen hervor, wie der indische Kritiker sagt „gleichsam wie die Pflanze aus ihrem Saamen" aber das Ganze führt zu einem unerheblichen Ende. Jenes Mrich-

chakat (der Kinderwagen) dessen Verfasser, Sudraka, König war und 190 nach Chr. lebte, ist ein Rührspiel, eine Rettungskomedie, in welcher der durch seine Tugend und sanftmüthige Weisheit äußerst langweilige Held, Charudatta, in allerlei unnöthige und unbegreifliche Fährlichkeit geräth, aus der er dann triumphirend hervorgeht und seinen Feinden verzeiht, wie nur immer in unseren Zeiten der Melodramenheld eines Vorstadttheaters es thun kann; man erstaunt nur darüber, daß die Leute vor so vielen Jahrhunderten sich auch an solchen Erbärmlichkeiten ergötzt haben. Aber es kommen Schilderungen vor von hoher poetischer Schönheit, meist jedoch lyrischer Natur. Einzelne Personen sind sehr interessant. Die Liebende ist meist ein freies Weib, was die griechische Hetäre war, sie kann ihrer Herkunft nach nicht die Frau eines Mannes von guter Geburt werden, aber sie ist nicht gemein noch schlecht, sondern edel und unglücklich, ihre Gesinnung ist im Widerspruch mit ihrem Stande, die ganze Erscheinung oft sehr poetisch. Der Spaßmacher ist oft sehr ergötzlich, seine Gleichnisse witzig und die Fülle von Sprichwörtern erinnert an Sancho Pansa. Der indische Spitzbube, der in mehreren Stücken vorkommt, ist höchst merkwürdig. Servillaka z. B. ein Spitzbube, der im Mrichchakat vorkommt und zuletzt ein sehr tugendhafter Mann wird, ist köstlich so lange er Spitzbub ist. Er begeht einen Diebstahl mit Einbruch und überlegt dabei, welche Methode des Einbrechens die zweckmäßigste sey, denn er ist ein gelehrter Dieb, der die uralte im Sauskrit geschriebene „Kunst zu stehlen" wohl studirt hat, und als der bestohlene Mann, Charudatta, nachher untersucht, wie der Raub bewerkstelligt worden, so tröstet er sich beinahe mit dem Ausspruch: „der Dieb hat wirklich viel Talent gezeigt!" Es gibt doch nichts Neues in dieser Welt; aus dem indischen Theater müssen wir lernen, daß die Spitzbuben vor bald zweitausend Jahren so raffinirt waren wie

die Spanischen, welche uns Mendoza vor beinahe dreihundert Jahren in seinem unvergleichlichen Schelmenroman, Lazarillo de Tormes, beschrieben hat, ja daß sie die der Jetztzeit, wie Eugene Sue sie schildert, weit übertroffen haben. Ich habe nicht finden können, daß die Stücke, welche sich in der höheren mythologischen Sphäre halten, wie z. B. Vikrama und Urvasi, oder der Held und die Nymphe von Kalidas, in ihrer Totalität ein hohes dramatisches Interesse darbieten, aber Einzelnes ist sehr anziehend. Eine ganz besondere Merkwürdigkeit des indischen Drama's ist die Sprache, indem die verschiedenen Personen ihrem Stande oder ihrer Stellung im Drama nach in verschiedenen Mundarten reden, so daß jedes einzelne Schauspiel deren viele darbietet. Der Held und die Hauptpersonen sprechen Sanskrit, eine von den lebenden Hindostanischen Mundarten vollkommen verschiedene Sprache, die, wenn sie je gesprochen wurde, es nur in einem kleinen Theile von Indien wurde, und die jedenfalls schon seit mehr als dritthalb tausend Jahre eine bloße Schriftsprache ist, die nur in Dramen gesprochen wurde und auch jetzt nur gelesen werden kann von den Gelehrten der ersten Kasten. Die Frauen und alle andere Personen des Dramas reden eine ganze Menge Mundarten, die aber alle Modificationen des sogenannten Prakrit sind. Aus diesem geht hervor, daß das indische Drama immer nur ein Vergnügen der Vornehmern war, die allein das Sanskrit verstanden, und daß in solchen Darstellungen nur einzelne Personen dem Volke verständlich seyn konnten. Damit aber wir Europäer einen vollständigen und richtigen Begriff bekommen können von dem uralten Theater der Hindus, so wird es unentbehrlich seyn, den rechten Standpunkt zu gewinnen, und das kann man nur, wenn man mit dem Leben, der Geschichte, der Religion, der Wissenschaft der Alt-Indier, die unter so eigenthümlichen Verhältnissen lebten, ja mit dem Klima, das in jeder Jahreszeit verschie-

denartige Bedingungen gebieterisch auflegt, vertraut ist. Eine uns zugängliche Schilderung davon muß vorausgehen.

Wir werden in der Darstellung der dramatischen Literatur die Theorien andeuten, die zu verschiedenen Zeiten geherrscht haben, entweder als auferlegte Gesetze, oder stillschweigend in Folge eines allgemeinen Gefühls, oder nach dem Vorgange großer Meister. Wir werden auch Gelegenheit finden, nachzuweisen, daß die Theorie des Schönen nur wenige so ganz unwandelbare Gesetze hat, daß sie nicht verletzt werden können, ohne seinen Begriff aufzuheben, und daß innerhalb dieser Grenzpfähle große Wandelbarkeit geherrscht hat und herrschen kann, ja daß zu verschiedenen Zeiten gerade durch Verletzung sogar wesentlicher Regeln große Wirkung hervorgebracht worden ist. Darum ist die Theorie des Drama's nicht überflüßig, aber sie kann nicht so erschöpfend seyn, daß sie mit mathematischer Ausschließlichkeit behaupten dürfte, daß über sie hinaus keine Combination des Schönen möglich wäre. Die Anarchie hat ihre Reize, verbotene zwar, vielleicht eben darum verführerisch; aber es sind nur einzelne und zufällige Blüthen, welche zum Vorschein kommen können, wo die organische Totalität gehemmt ist.

Mit dem griechischen und römischen Theater beginnen wir daher die geschichtliche Darstellung der dramatischen Literatur, welche wir bis an die Schwelle der Jetztzeit heraufführen werden. Wir wählen absichtlich den Ausdruck „Theater", weil wir ausschließlich das zur Aufführung bestimmte Bühnenspiel, wie es aus den verschiedenen Zeiten aufbewahrt worden ist, vor Augen haben.

Theater der Griechen.

Das Drama entstand in Griechenland aus dem Dithyrambos, dem wilden Festliede, welches zu Ehren des Bacchus bei den Dionysosfesten gesungen wurde. Dionysos, verehrt als Symbol der zeugenden Naturkraft, wurde dargestellt als verfolgt und den unterirdischen Mächten anheimgefallen — die erzeugende Naturkraft wird vom einbrechenden Winter bewältigt und im Schooße der Erde gefesselt. Die Trauer um dieses Loos des Gottes, das durch die Naturnothwendigkeit, also das Schicksal, herbeigeführt wird, bildete den einen Theil des Festes. Der andere war der Freude geweiht über das Wiedererwachen des Dionysos in dem frisch aufblühenden Frühling. Es war eine Leidensgeschichte und ein Auferstehungsfest einer personifizirten Naturkraft, welche Veranlassung gaben zu Spielen des Ernstes und der Lust, aus denen in geregelter Form später das Trauerspiel, den großartigen Geschicken der Heroen oder der Geschlechter gottähnlicher Menschen gewidmet, hervorging, wie das Lustspiel als Feier der Versöhnung mit dem Schicksal und des Genusses endlicher Freuden.

Schon Arion, der 624 vor Christus lebte, soll Dithyramben erfunden und bei den Dionysosfesten ausgeführt haben, an denen mehrere Personen Theil nahmen und in Wechselgesängen andere Götter verherrlichten. Um aber die Beziehung des Festes, als Dionysos geweiht, festzuhalten, ließ er Menschen in den Chören auftreten, welche als Satyrn verkleidet waren und sowohl Verse sprachen als Tänze aufführten. Von der Zeit an blieben die Satyrnchöre bei den Dionysien. Aus der Art, wie diese Chöre behandelt wurden, entspann sich eine Wechselhandlung indem der Chorführer den Gott oder Heros vorstellte, der im Gesang verherrlicht wurde, den Gesang unterbrach und selbst von seinen Thaten erzählte,

wozu später noch Thespis einen nur Verse hersagenden Schauspieler fügte, und diese in Wechselreden zwischen diesen dreien, also im Dialog, sich herausstellende Begebenheit nannte man Drama, welches Wort, wie bereits gesagt, Handlung bedeutet. Im Beginn dieser Methode, den Dithyrambos zu erweitern und ihm Abwechslung zu geben, war nur der Chorgesang im Voraus gedichtet und eingelernt, der Chorführer und der Schauspieler sprachen aus dem Stegreife, knüpften ihre Reden an eine Strophe des Chors, den sie unterbrachen. Aeschylos fügte einen zweiten Schauspieler hinzu, Sophokles einen dritten, denen die Durchführung der Handlung nicht mehr aus ihrer Begeisterung überlassen blieb, sondern sie wurde nach einem festen Plane gestaltet und bis in's Einzelne poetisch durchgeführt. Der Chorgesang, der Anfangs der Mittelpunkt war, trat immer mehr zurück, wurde theilnehmend oder reflectirend aber nicht mehr maßgebend, die Handlung wurde aus dem ganzen Gebiete der Mythologie oder der Geschichte genommen, und der Dialog in der Attischen Umgangssprache, wenn auch mit manchen ungewöhnlichen Wortstellungen, verfaßt. Da nun die dramatische Handlung ein geschlossenes Ganze bildete, so mußten die Satyrnchöre störend eingreifen, der Chor wurde ernst und gemessen und stellte Personen vor, die auf irgend eine Weise in Verbindung mit der Handlung standen. Da aber immer die Schauspiele nur bei den Dionysien* vorkamen, so wurde die Beziehung darauf in ein Nachspiel verlegt, welches Pratinas erfand und in dem die Satyrnspiele, ihre Tänze und Chöre vorkamen.

Die dramatische Anordnung der griechischen Bühnenspiele

* Die ländlichen Dionysien wurden Anfangs Dezember gefeiert — die Lenäen (das Kelterfest) Ende Dezember — die Antheste-rien — (das Blumenfest) Ende Februars — die großen Dionysien im März.

wird bei den vorzüglichsten derselben besprochen werden. Um sich aber einen Begriff machen zu können von der Art, wie sie dargestellt wurden, müssen wir eine Beschreibung der scenischen Anordnung voraussenden, denn diese beruhte auf eigenthümlichen Einrichtungen, welche von den der modernen Theater wesentlich verschieden waren.

Wie das Drama sich zu einem Kunstwerke gestaltete, fühlte man auch das Bedürfniß, ihm einen entsprechenden Raum anzuweisen, und bereits 500 Jahre vor Christus begann der Bau des großen Theaters am Fuße der Akropolis in Athen, von dem wir wissen, daß es für 30,000 Zuschauer Sitze enthielt. Das Innere eines griechischen Theaters war folgendermaßen eingerichtet. Die Zuschauer saßen auf steinernen Stufen, welche von unten, dem Parterre aus sich hinter einander in einem riesigen Halbkreise erhoben, und zwar so, daß die untersten Sitze der Zuschauer nicht bis auf den Boden reichten, sondern in der Höhe mit der Bühne und mehrere Fuß über dem Boden erhoben waren. Dieser heraufsteigende Zuschauerraum bildete das Amphitheater. Der untere Raum, der dem Parterre in unseren Theatern entspricht, gehörte nicht mit dazu, sondern wurde in einer Weise, die näher beschrieben werden soll, mit zur Darstellung verwendet. Man muß ganz absehen von der Einrichtung unserer Schauspielhäuser. Das griechische Theater war nicht bedeckt, sondern ohne Dach, die Bühne wie der Zuschauerraum; die griechischen Schauspiele wurden nicht bei künstlicher Beleuchtung, sondern bei hellem Tageslichte aufgeführt. Zunächst den Zuschauern war also der im Verhältnisse zu den untersten Sitzen tiefere Raum des Parterres. Dieser hieß bei den Griechen die Orchestra, und wurde in seinem ganzen Umfange, nicht etwa blos der vordere Theil an der Bühne, zum Aufenthalte für den Chor bestimmt, der von dort aus an der Handlung Theil nahm, seine Umzüge unter

Gesang, seine pantomimischen Tänze ausführte. Im vorderen Theil des Orchesters nach der Bühne zu, aber von dieser noch immer getrennt durch einen Raum, der beiläufig die Breite des Platzes für die Musiker in unsern Schauspielhäusern gehabt haben mag — war ein Aufbau, den man Thymele (Altar) nannte, der den Umfang eines großen Altars hatte, von derselben Höhe mit der Bühne war und zu dem von der Orchestra aus Treppen führten. Auf diese Thymele stieg der Chorführer, um wenn der Chor keine Tänze ausführte, mit ihm der Handlung theilnehmend zuzuschauen, um diese Thymele schaarte sich der Chor und von ihrer Höhe aus nahm der Chorführer im Namen des Chors an der gesprochenen Handlung Theil durch Wechselreden oder Ausruf, denn die Gesänge wurden allerdings von allen Mitgliedern des Chors gesungen, aber wo er in den Bühnendialog eingriff, da führte der Chorführer ganz allein das Wort. Schlegel berechnet nach der von ihm mit Genelli angestellten Untersuchungen, daß die Thymele im Centrum des ganzen Baues (die Bühne, die verhältnißmäßig kurz war, mit einberechnet, also noch in ziemlicher Entfernung von der Bühne) lag, daß alle Vermessungen von da ausgingen und der Halbkreis des Amphitheaters von dort aus beschrieben wurde. Am Fuße der Thymele nach der Orchestra zu waren ohne Zweifel auch die Flötenspieler aufgestellt, welche Gesänge und Tänze begleiteten. In die Orchestra ausmündend war unter den Zuschauersitzen die stygische Pforte angebracht, aus welcher die Schatten der Unterwelt in die Orchestra traten, um entweder als Chor, durch Tänze oder durch ihre bloße Erscheinung mehr oder weniger mittelbar an der Handlung Theil zu nehmen. In gleicher Linie mit der Thymele war die Grenzscheide quer durch das Haus, wo die Orchestra und die Sitze der Zuschauer gegen die Bühne zu endeten. Die Orchestra wurde von der Bühne

getrennt durch die sogenannte Straße der Heimath und der Fremde, welche quer über nach beiden Seiten in's Freie führte. Diese Straße stand durch Treppen in unmittelbarer Verbindung mit der Bühne. Von der einen Seite kamen diejenigen handelnden Personen, von welchen angenommen werden sollte, daß sie aus der Fremde kamen, von der anderen erschienen die, welche zur Heimath gehörten; beide gingen über die Treppen auf die Vorderbühne. Daher kam es, daß die auf der Vorderbühne stehenden Schauspieler bisweilen von Personen, die sie kommen sehen, sprechen, die aber noch nicht in der Nähe waren. Die Bühne selbst war erhöht, in gleicher Linie mit den untersten Zuschauersitzen und der Thymele. Sie ging quer über von der einen Seite des Baues zur anderen und hatte eine für das Auge unverhältnißmäßige Breite im Vergleich mit der kurzen Tiefe. Die Vorderbühne hieß Logeum, weil nur hier in der Regel gesprochen wurde, und in seiner Mitte standen auch die redenden Personen. Hinter dem Logeum kam nun die kurze eigentliche Bühne, der decorative Bühnenraum. Dieser war nicht von gleicher Breite mit dem Logeum. Man muß sich das Verhältniß so denken. Bei der Gestalt des Amphitheaters, das sich in großen Schauspielhäusern zu einer bedeutenden Höhe erhob, konnte nur die Mitte der Scene (σκηνη), des Bühnenraumes hinter dem vorderen breiten Sprechplatze (Logeum), allen Zuschauern sichtbar seyn, stellten sich doch die sprechenden Personen sogar auf die Mitte des Logeums. Darum war auch nur die Mitte der Scene zu decorativem Gebrauch, und rechts und links von dieser wandelbaren Mitte erhoben sich Mauern bis auf die Höhe der Zuschauerplätze, und diese Mauern hatten nur architektonische Verzierungen wie alle andere Theile des ganzen Baues, aber wurden nicht decorativ verwendet. Die auf dem Logeum stehenden Schauspieler hatten also zu ihren Füßen die Heimath- und Frem-

den-Straße und die Orchestra, vor sich das ganze Amphitheater, und in verhältnißmäßig kurzer Entfernung hinter sich eine quer über die Bühne laufende Mauer, welche etwa zu einem Drittel in der Mitte durchbrochen war, und durch diese Oeffnung sah man den decorativen und wandelbaren Bühnenraum, der darum nicht klein war weil, in den großen Theatern wenigstens, die Breite sehr bedeutend gewesen seyn muß. Der Hintergrund dieser eigentlichen Scene bildete die wirkliche Luft und was sonst außerhalb des Theaters gerade da vorhanden war, ein Palast oder Tempel, in Athen z. B. die Akropolis. Diese Gegenstände der außertheatralischen Wirklichkeit ragten aber nur hervor über die Mauer, womit die Scene geschlossen war, wie das nicht anders seyn konnte, da das ganze Theater kein Dach hatte und demzufolge alle Gegenstände, welche nur die Höhe eines Hauses hatten, sichtbar werden mußten. Dieser innere Scenenraum wurde nun zuverläßig auf allerlei Arten ausgeschmückt. Er stellte entweder einen Palast vor mit verschiedenen Eingängen, und es wird angegeben, daß man gleich beim Auftreten einer dramatischen Person erkennen konnte, ob sie eine Haupt- oder Nebenrolle auszuführen hatte, denn die mittlere Thüre führte zu der herrschaftlichen Wohnung, die Seitenthüren zu denen des Gefolges und des Gesindes. Links von diesem Hintergrunde der Scene war immer die Stadt, rechts das freie Feld, Gebirge, Seeküste u. s. w. abgebildet. Nach Schlegel sollen (in Folge einer Bemerkung des Servius zum Virgil) die Coulissen aus Dreiecken bestanden haben, die auf einem Zapfen im Boden umgedreht werden konnten und auf jeder Seite etwas Anderes vorstellten. Es scheint mir kein wesentlicher Mangel zu seyn, daß wir über die Decorationsmethode keine zuverläßige Angabe haben, denn auf welche Weise immer Verzierungen und Verwandlungen auch bewerkstelligt seyn mögen, sie kamen zu Stande auf solche Weise, daß die Zu-

schauer erkennen konnten, was damit gemeint seyn sollte. Wie viel dazu gehörte, um diese Täuschung bei ihnen hervorzubringen, und durch welche Mittel sie erreicht wurde, darauf kommt es nicht sonderlich an, wir können uns dabei beruhigen, daß wir sie für so viel annehmen, als sie ihnen selbst galt. Die Scene stellte meist freie Plätze oder offene Gegenden dar, konnte aber auch das Innere eines Hauses darbieten, wiewohl in einer von unserem theatralischen Gebrauch verschiedenen Weise, was schon das dachlose Theater bedingte. Es wurde nämlich hinten an die Scene das sogenannte Enkyklema angeschoben, welches das Innere eines Gemachs darstellte mit einem Dach, aber begreiflicherweise nach den Zuschauern zu offen war. Es konnte auch nur symbolisch andeuten, oder es kam nur in seltenen Fällen eine plastisch sichtbare Handlung darin vor, in bei weitem den meisten traten die darin befindlichen Personen hervor auf das Logeum und sprachen dort. Die Griechen haben auch Flugwerke gehabt, und zwar von bedeutendem Umfange, denn schon im Prometheus von Aeschylos kam der ganze Chor der Okeaniden auf einem Greif durch die Luft. Die Maschinen, durch welche diese Flugwagen getragen und gelenkt wurden, müssen hinter den Seitenmauern der Scene gewesen seyn. Die eigentliche dramatische Handlung begab sich immer vorne auf dem Logeum, welches nie einen geschlossenen Raum darstellen konnte, weil es ein vollkommener offener, Sonne, Wind und Regen ausgesetzter Platz war. Das konnte aber nicht sonderlich gegen die Wahrscheinlichkeit anstoßen bei einem Volke, das so sehr unter freiem Himmel lebte und handelte, bei dem das abgeschlossene Zimmerleben als ein Zwang betrachtet wurde, in den man sich nur fand, wenn man durch das Wetter oder aus anderen Gründen dazu genöthigt war. Das Logeum war also, so wenig als unser Proscenium außerhalb der Linie des Vorhangs, nie das was es verstellen sollte,

und konnte immer gedacht werden als das, wozu man es machen wollte; wenn also eine Handlung des häuslichen Lebens dort verhandelt wurde, so konnte das Logeum noch immer gedacht werden als ein freier Vorplatz des Hauses, auf dem der den Schutzgöttern geweihter Altar stand und den selbst unverheirathete Frauenzimmer, die in Griechenland so abgeschlossen lebten, betreten durften. Eines Bühnenvorhangs wird erwähnt an mehreren Orten, die lateinische Benennung aulaeum stammt aus dem Griechischen. Es wurde jedoch nicht das Logeum, sondern nur die Scene mit einem Vorhang verhüllt, der nach einer Beschreibung Ovids von unten aufgezogen wurde, was auch nothwendig war, da man kein Dach und keinen Schnürboden hatte, wie in den modernen Theatern und demnach der aufgezogene Vorhang nicht oben bleiben konnte, sondern unter der Bühne bleiben mußte. Da ein Vorhang nur den Zweck haben konnte, Vorbereitungen den Augen des Publikums zu entziehen, so meint Schlegel, daß in den Stücken des Aeschylos und in den meisten des Sophokles kein Vorhang gebraucht wurde, sondern erst später in denen des Euripides.

Die Schauspielkunst der Alten (Griechen und Römer) konnte nicht charakteristisch und schöpferisch in der Reproduction verfahren, wie es heutzutage möglich ist, sondern mußte sich auf ein deutliches Hersagen beschränken, wie man aus Allem erkennen kann, und die Mimik mußte sich auf das bloße Geberdenspiel beschränken. So sehr die Griechen in der Bildnerei dem Menschen treu blieben und ihn nur dadurch idealisirten, daß sie ihn zur höchsten Vollendung seiner Form erhoben, so wollten sie auf der Bühne, in der Tragödie wenigstens, sich nicht mit dem rein Menschlichen begnügen, sondern durch absonderliche Hülfsmittel etwas Uebermenschliches herausbringen. Götter und Heroen wurden allerdings von Menschen dargestellt, aber diese sollten so kolossal als möglich er-

scheinen, und man suchte ihre Gestalt zu erhöhen, zu erweitern sogar. Die Schauspieler trugen Masken, nicht bloße Larven, welche nur das Antlitz bedeckten, sondern der ganze Kopf steckte in einer künstlichen Kopfform, aus welcher nur die Augen des Trägers hervorblickten, ja es werden solcher Masken erwähnt, in welchen auch das Weiße vom Augapfel künstlich vorhanden war und der Verlarvte nur durch eine für den Augenstern gelassene Oeffnung sah. Wir kennen die antiken Masken nur aus den auf uns gekommenen Nachbildungen in Stein, an denen der geöffnete Mund — durch den gesprochen werden sollte, und der, von welchem Material auch immer die Schauspielermasken gewesen seyn mögen, doch höchst wahrscheinlich nicht beweglich seyn konnte — dem Ganzen etwas Lebloses und Starres giebt. Ob an den Masken eine Vorkehrung war zur Verstärkung der menschlichen Stimme, und welcher Art diese gewesen seyn kann, wissen wir nicht. Einige haben es behauptet, aber ohne anderen Beweis dafür, als eben die Behauptung, die Annahme, daß ein Mittel vorhanden gewesen seyn mußte, um im freien unbedeckten Raume die, oft so künstlich zusammengesetzten Worte vernehmlich zu machen vor einer so großen Menschenmenge, von der die Letzten auf den obersten Stufen des Amphiteaters in einer großen Höhe und weiten Entfernung vom Logeum gewesen seyn müssen. Ich bezweifle es, weil Cicero erwähnt, daß Roscius, der berühmte Schauspieler in Rom, häufig ohne Maske spielte, daß man das vorzog, und demnach Roscius es verstanden haben muß, durch seine natürliche Stimme deutlich und vernehmlich zu seyn. Außerdem wurde die Gestalt des Schauspielers durch den Kothurn erhöht. Dieser war eine Sandale, deren Sohle aus mehreren Lagen bestand. Wenn dadurch eine irgend erhebliche Erhöhung hervorgebracht werden sollte, so muß der Fuß, und eben so der Gang, sehr unbeholfen sich ausgenommen haben, denn wie

plastisch ruhig man auch die Darstellungsweise annehmen will, so mußten die Schauspieler doch kommen, gehen und sich bewegen; und wie geschickt auch die antiken Maskenverfertiger gewesen seyn mögen, so blieben die Masken doch immer leblos. Wie sehr Schlegel sich auch zu überreden bemüht, daß die griechischen Schauspieler sich vortrefflich ausgenommen haben, weil ein Volk mit dem Schönheitssinn der Griechen nur an dem Edlen und Schönen Gefallen finden konnte, so ist doch schwer sich zu denken, wie in solcher Vermummung nicht eine befremdliche Ungestalt zum Vorschein kommen sollte. Wenn man sagt, daß die Schauspieler in großer Entfernung durch die Vergrößerung nur in natürlichen Verhältnissen erschienen, so konnte das denn nur für einen gewissen Punkt gelten und das Erkennen der Gesichtszüge wurde durch ihre Unbeweglichkeit erkauft. Es blieb den Schauspielern also nur die Rede und das Geberdenspiel, und diese beiden Mittel konnten höchst wahrscheinlich auch nur in einer Weise verwendet werden, welche größtentheils alles Individualisiren ausschloß. Das wollten die Alten nicht, sagt man. Sie konnten es freilich auf solche Art nicht erreichen, aber wenn sie die rein menschliche Darstellungsweise gekannt und geübt hätten, so ist es sehr wahrscheinlich, daß sie sie vorgezogen haben würden, wie die späteren Römer, denen Roscius zeigte, was damit erreicht werden konnte. Weil die Griechen sich an die Maskendarstellung gewöhnt hatten und nicht davon abgehen wollten, darum war sie nicht minder unvollkommen. Es ist nämlich klar, daß der mündliche Vortrag sich auf ein Recitiren beschränken mußte, daß eine klangvolle Deutlichkeit auf Kosten der malerisch lebendigen und beweglichen Rede hervorgehoben wurde. Wenn man, um nur gehört zu werden, schon eine bedeutende Kraft der Stimme anwenden muß, so büßt man an der Steigerung ein, die Vergeistigung des Tons wird jedenfalls viel schwerer, weil der

Körper des Lautes zunimmt, und die Rede muß eintöniger werden, weil die Sylben der Deutlichkeit wegen abgestoßen werden müssen und nicht in einander hinübergezogen werden können. Ein langsamer und feierlicher Rhythmus im Vortrag der Tragödie läßt sich begreifen, wie die Franzosen sich auch an den Paradeschritt ihrer Deklamation gewöhnt haben; wie der sprudelnde Aristophanische Witz in diesem Vortrag wirkte, läßt sich nicht so leicht einsehen, wiewohl er häufig schon in der bloßen Wortbildung lag, und die Gewohnheit auch in diesem Bereich viel ausrichtet, was diejenigen, welche nicht unter ihrer Herrschaft stehen, schwer verstehen. Möglich auch, daß die Redeübungen der Schauspieler manche Hindernisse überwanden, die wir nicht zu bewältigen lernen, weil wir sie uns nicht selbst in den Weg stellen. Die plastische Mimik der Schauspieler muß auch mehr durch Stellungen und langsame, weit ausgreifende Bewegungen als durch das eigentliche Geberdenspiel die Rede unterstützt haben. Schlegel meint, man müsse sich die griechischen Schauspieler als belebte, bewegliche Statuen im großen Styl denken, und etwas Anderes können sie auch schwerlich gewesen seyn; damit aber fällt auch alle Schauspielkunst weg und ihre Schauspieler blieben nur maskirte Deklamatoren, und selbst ihre Redekunst konnte nur unter sehr erschwerenden Bedingungen sich entwickeln. Wie unter solchen Umständen das „Edelste und Schönste", wie Schlegel es nennt, zum Vorschein kommen konnte, scheint unfaßbar. Wenn er dann ferner sagt: „die „größere Schwierigkeit der Aufgabe des heutigen Schauspie„lers, der sein Individuum verwandeln soll, ohne es verste„cken zu dürfen, kann man leicht eingestehen; allein sie giebt „keinen ächten Maßstab der Kunstbeurtheilung ab, nach wel„chem doch wohl die Aufstellung des Edelsten und Schönsten „den Vorzug verdienen möchte" — so stellt er ein Ideal auf, das nur in seiner Annahme besteht, und davon er sich so

wenig eine Vorstellung machen konnte, als wir es können. Wiewohl die Griechen uns erhabene und bewundernswürdige Werke der Poesie und Wissenschaft, vielleicht unerreichbare der plastischen Kunst hinterlassen haben, wiewohl sie, die Athener gewiß, künstlerisch hochgebildet waren, konnten sie doch eine sehr unvollkommene Schauspielkunst haben, und mußten sie haben, denn sie stellten für sie Bedingungen auf, unter denen sie aus ganz natürlichen Gründen sich nicht entwickeln konnte. Wenn der Mensch seinen Kopf in eine Maske steckt und sich lederne Klötze unter die Füße bindet, so entstellt er seine eigene Persönlichkeit und beraubt sich aller Mittel, um eine künstlerische hervorzubringen; das ist vor zweitausend Jahren gerade so gewesen wie heute. Es ist auffallend, daß die Griechen, die einen so geläuterten Sinn für menschliche Schönheit hatten, sich an diese Unnatur auf der Bühne gewöhnen konnten, denn diese vermummten Figuren müssen nothwendig wahre Parodien der unvergleichlich schönen Statuen gewesen seyn, welche unter dem Meißel ihrer großen Bildhauer entstanden. Die Griechen wären, sagt man, der Ansicht gewesen, daß kein wirkliches Menschenantlitz erhaben genug sey, um eine Vorstellung zu geben von den Göttern und Heroen. Die auf Begeisterung beruhende charakteristische Erhabenheit im Gesichtsausdruck übertrifft bei weitem den Eindruck der lineamentalen Schönheit. Jede andere Erklärungsweise wird aber überflüßig, wenn man bedenkt, daß für die entfernt sitzenden Zuschauer die Züge eines Menschenantlitzes nicht erkennbar waren. Da nun die Schauspiele religiösen Ursprungs waren, immerfort nur bei religiösen Festen aufgeführt wurden, so walteten vom Anfange an nicht ausschließlich künstlerische Rücksichten dabei ob und die Pietät untersagte, einen durch Ueberlieferung geheiligten Gebrauch zu ändern, dessen künstlerische Unvollkommenheit man nachher vielleicht einsah, woran aber das Volk sich gewöhnt hatte. Die Nothwendigkeit, sich durch un-

gewöhnliche Redemittel vernehmbar zu machen, veranlaßte auch, daß die Frauenrollen von Männern ausgeführt werden mußten. Dem griechischen Drama blieb also als Hauptmittel der Verständigung das Wort mit einer für das Auge figurativen äußeren Aufführung, aber dieses Wort war freilich so bedeutungsvoll, beziehungsreich, daß die Erhabenheit und Schönheit dieser dramatischen Rede tief in die Seele dringen und als wahrhaft göttlichen Ursprungs empfunden werden mußte. Die auf ihre Abstammung stolzen Athenienser, leicht erregbaren Sinnes, jedem mächtigen Eindruck sich ungetheilt hingebend, betrachteten die vor ihnen auftretenden Götter und Heroen wie ihre Ahnherren, und wenn die erschütternde Kraft in den kolossalen Ideen des Aeschylos, oder die bezaubernde Schönheit der wie in Sonnenglut strahlenden Sophokleischen Rede, in lauten Tönen zu ihnen hinaufdrangen, so begreift man, daß sie mit stolzem Entzücken in der Lust dieses Genusses schwelgten. In der Tragödie war diese Poesie die Hauptsache, sie war es in den großartigen dramatischen Werken durch ihre eigene Macht, fesselte so ausschließlich die Aufmerksamkeit, bemächtigte sich so sehr des Gemüthes der Zuschauer, Alles Andere mußte diesem Eindrucke so untergeordnet bleiben, daß man sehr wohl versteht, wie eine blos figurative Verkörperung, wenn sie auch kaum mehr als eine symbolische Darstellung gewährte, dieser Poesie eine unwiderstehliche Gewalt gab, die Zuschauer begeisterte und sie ganz der Wirklichkeit entrückte.

Eine besondere Eigenthümlichkeit der griechischen Tragödie ist der Chor. Wir haben schon bemerkt, wie aus ihm das Bühnenspiel hervorging, wie er allmälig aus der eigentlichen dramatischen Handlung herausgedrängt und ihm nur geringer Antheil daran gelassen wurde. Er ist aber nicht etwa als eine aufgedrungene Nothwendigkeit geblieben, die man wegen des religiösen Ursprungs nicht entfernen konnte,

sondern zur Zeit der höchsten künstlerischen Ausbildung des griechischen Drama's wurde der Chor mit Bedacht beibehalten, seine Anwesenheit war nicht überflüssig, nicht müßig, auch nicht der Vorwand, um durch Gesang und Tanz Pomp und Abwechslung hineinzubringen, etwa durch solches Beiwerk das Herbe der dramatischen Handlung zu tilgen, sondern er hat entschiedenen Antheil am poetischen Eindruck des Ganzen. Wenn der Augenzeuge eines bedeutenden Ereignisses uns dieses mitgetheilt hat, so befragen wir ihn um den Eindruck, den es rings um ihn hervorgebracht, und die Schilderung davon vervollständigt gleichsam die dramatische Wirkung seiner Erzählung, erhöht sie einerseits und beruhigt wiederum, indem wir damit in den großen Strom der allgemeinen Geschicke einlenken, wo die Betrachtung von einem höheren Standpunkte aus das einzelne Ereigniß ansieht. So ist der Chor in der griechischen Tragödie die idealisirte Gesammtheit, er giebt den Gefühlen der Zuschauer, ihrer Theilnahme an dem dramatischen Vorgang Worte, ist das poetische Echo dessen, was geschieht, und der aus ihm zurückgespiegelte Eindruck vervollständigte ganz gewiß, und meiner Ansicht nach auf eine leicht begreifliche Weise die Macht des Ganzen. Wenn der Chor den sich seiner Sicherheit freuenden Sterblichen an die Tücke des Geschicks mahnt, wenn er gegen den frevelnden Unterdrücker den strafenden Zorn der Götter anruft, so vernahm der Zuschauer in der feierlichen, ich möchte sagen mit lapidarischer Wucht gesetzten Rede des vielstimmigen Chors mit dem Ausdruck seiner eigenen Empfindung die Ehrfurcht gebietende Macht eines Gesammtausspruchs, gleichsam die richtende Stimme der Nachwelt — so wie wenn der Chor über das Unglück des atreischen Hauses wehklagt, in den von Flötentönen unterbrochenen oder begleiteten Worten des tiefgefühlten Mitleids eine in Wemuth sich auflösende Linderung der herzzerreissenden Handlung lag. Dem Chor war auch bisweilen

die Reflexion über das Geschehene übergeben, er vertrat die öffentliche Vernunft, behauptete in gewichtigen Sprüchen das allgemeine Recht der Menschheit, wenn es im Drama von den in Leidenschaften Befangenen verkannt oder verletzt wurde. Bei Aeschylos konnte der Chor noch als eine übernommene Nothwendigkeit betrachtet werden, Sophokles verwendete ihn ohne Zweifel mit freier Ueberlegung, Euripides entzog ihm häufig den Antheil an der Handlung und gebrauchte ihn oft zur Ausfüllung, etwa wie unsere Zwischenakte. Die richtige und poetische Anwendung des Chors war aber auch eine sehr schwere Aufgabe für den tragischen Dichter, der feine Takt des Genies mußte ihn leiten, um den rechten Punkt zu treffen, wo der Chor sich zu äußern hatte, wo Alles reif war für sein Wort, und dieses mußte bemessen und schlagend eintreten; kein Wunder, daß nicht jeder Dichter ihn zu behandeln wußte, und daß er manchmal als eine äußerliche Zugabe hinter der Tragödie herging, ihr gleichsam die Schleppe trug. Meist tritt der Chor auf in den Ruhepunkten der Handlung, zwischen Prologos, Epeisodien und Epodos, bald auch in der Handlung, zur That aufmunternd oder davor warnend. Er stellte Personen vor, die in der Handlung thätig oder dabei gegenwärtig seyn konnten, Greise, Jungfrauen, Krieger, Mitglieder der Göttergeschlechter, Titanen, Okeaniden, Bacchanten, Satyrn, je nach dem Bedürfniß. Von der Art, wie der Chor vorgetragen wurde, findet man keine verdeutlichende Angabe. Wenn der Chor sprechen sollte, geschah das vom Chorführer allein, als dem Sprecher des Chors, die Chorgesänge hatten offenbar einen musikalischen Vortrag, der von Flöten begleitet war, er muß aber solcher Art gewesen seyn, daß das Wort nicht von der Melodie verschleiert wurde, und einen deutlichen Rhythmus gehabt haben, denn in den Chören kommen ungewöhnliche und vielsylbige Wortgefüge vor, ausgeführte Bilder mit feinen Unterscheidungen, von denen kein

Wort verloren gehen konnte, ohne den Sinn einzubüßen, und man wird solche Mühe nicht umsonst verschwendet haben. Die Tänze werden ohne Zweifel sehr charakteristisch gewesen seyn, wie das in der Natur eines so lebhaften und künstlerisch gebildeten Volks seyn mußte, und den Gruppirungen wird es gewiß auch nicht an malerischer Wirkung gefehlt haben. Die Einübung des Chors leitete der Dichter selbst, es kostete viel Mühe, Zeit und auch Geld; man hat berechnet, daß ein einziger tragischer Chor an zweitausend Gulden, ohne Zweifel auch mit dem Costüm, kostete. Diese, wie alle andere Kosten bei den Bühnenspielen, wurden von der Gemeinde durch Umlage auf die vermögenden Bürger aufgebracht.

Die Bühnenspiele wurden, wie schon gesagt, bei den vier jährlichen Dionysien aufgeführt, sie wurden bis zur Aufführung geheim gehalten und alle Vorbereitungen vom Archonten überwacht. Das gesammte Volk nahm an den Festen Theil, und bei der bekannten Neugierde und Ungeduld der Athener wird der Eifer und die Spannung der Erwartung nicht gering gewesen seyn. Eine solche Darstellung war daher ein allgemeines Volksfest für die Geringen wie für die Hochstehenden. Sie begann des Morgens mit Opfer und Gebet. An jedem Tage wurden vier Stücke gegeben, von denen drei eine dramatische Gesammthandlung bildeten (Trilogie) jedes Stück aber für sich abgeschlossen war. Das vierte Stück war ein Satyrspiel, eine Beigabe, die in keiner Verbindung stand mit der Trilogie. Eine solche Vorstellung dauerte bis in den späten Abend und schloß bei Fackelschein. Mehrere Tage hinter einander wurden solche Vorstellungen gegeben; drei Dichter traten gewöhnlich bei jedem Dionysosfeste in Wettkampf mit einander auf, und an jedem Tage einer mit seiner Tetralogie (vierstückige Bühnenvorstellung). Diesen Riesenvorstellungen wohnten die Athener vom Anfang bis zum Ende bei mit der höchsten Begierde, mit der gespanntesten Aufmerk-

samkeit, spendeten dem Guten unermeßlichen Beifall, dem Schlechten unermeßlichen Hohn, dem Sieger fast Vergötterung eines trunkenen Enthusiasmus, jubelten laut auf in einem weithin schallenden Gelächter bei dem beißenden Spott des Lustspiels, unbekümmert, ob es den Ruhm ihrer großen Männer kränkte, die Götter selbst verhöhnte, wenn nur der Witz in hellen Funken sprühte, beim Schmerz und Scherz ganz versunken in die Lust des augenblicklichen Genusses. Wenn man betrachtet, was in beiden Gattungen des Bühnenspiels während seiner Blüthe von Sophokles und Aristophanes diesem atheniſchen Publikum geboten wurde, welche abstrakte Begriffe in den Reflektionen, welche mystische Tiefe in den Ideen und Bildern, welche haarfeine Dialektik, welche feingliedrige Unterscheidungen, welche zartsinnige Lyrik, welch' subtilen Witz in den absonderlichsten Wortfügungen und der raffinirtesten Ausfeilung des Ausdrucks — wenn man bedenkt, daß das Verständniß nicht allmälig bei Wiederholungen heraustreten konnte, denn selten wurden Stücke wiederholt, daß in einer Menge von dreißigtausend republikaniſchen Zuschauern ein Kreis von Auserwählten nicht den Ton angeben konnte — so muß man einräumen, daß die Gemeinbildung in Athen eine hohe Stufe erreicht haben mußte; man sieht sich in Europa vergebens um nach einer Stadt, wo man einem so zahlreichen Publikum Aehnliches darbieten dürfte mit der Hoffnung einer unmittelbaren Auffassung und einer aufrichtigen Zustimmung. Allerdings war das in solchem Grade nur in Athen der Fall, und in diesem Lieblingssitze der Musen nur während einer verhältnißmäßig kurzen, wie in einer geistigen Verklärung strahlenden Epoche, und es war so gekommen, weil Wissen und Kunst nicht nach einem Sonderleben strebte, nur Leben und Befriedigung fand in einem Mitgenusse Aller; darum nur konnte sich ein geistiges Leben gestalten, in dem man freilich den Geist über Alles setzte, ihn schrankenlos wal-

ten ließ, ihn in keiner Gestalt fürchtete, ihm Alles Preis gab, ihm die offene Brust darbot sonder Hehl noch Sorge, kein Gefühl verschwieg, jeder Idee Gestalt und Ausdruck gab, kein Gesetz kannte, als das der Schönheit, jeden Mißton mitklingen ließ, den man in einer auflösenden Harmonie bewältigen konnte. Es liegt uns hier nicht ob, zu untersuchen, welchen Werth dieses atheniſche Leben von unserem Standpunkte hatte, welche Berechtigung, es fragte nach keiner, es zweifelte nicht an seinem Rechte, es war, und an seinem vollen, lebensfrohen und geistesmächtigem Daseyn kann nicht zweifeln, wer das, was uns von Sophokles und Aristophanes geblieben ist, in sich aufgenommen hat, denn es blickt hell und glänzend daraus hervor, nicht etwa wie eine archäologische Phantasie, sondern mit pulsirender Vitalität.

Nur wenige Denkmale der dramatischen Kunst Griechenlands sind uns erhalten worden, wenn man die Angabe für richtig annehmen kann, nach welcher die Zahl der Dramen von Thespis bis auf die Alexandriner, also von 536 v. Chr. bis 250 v. Chr. sich auf mehr als dreitausend belaufen haben soll. Die klassische Zeit kann man aber höchstens auf hundert und fünfzig Jahre berechnen, nämlich von Aeschylos bis Theodektes (von 490 v. Chr. bis 334 v. Chr.) und für uns ist sie noch kürzer, aber dafür haben wir, nach dem Zeugniß der Alten selbst, glücklicherweise einige ihrer anerkanntesten Meisterwerke. Bei einer übersichtlichen Angabe des Erhaltenen können wir nur herausheben was geeignet ist, das griechische Drama in den verschiedenen Epochen, die wir kennen, zu charakterisiren.

Die Tragödie kam zuerst zu einer Kunstform in ihrem Bau und ihrer Entwicklung, welche in der Komödie, ihrer freieren Natur nach, sich ganz anders gestaltete. Wie die Tragödie einem mythologischen Feste entsprossen war, so zog sie auch hauptsächlich ihren Stoff aus der Mythologie, ja

so ausschließlich, daß wir nur von zwei eigentlich historischen Tragödien Kunde haben. Diese sind: „die Einnahme von Milet" von Phrynichos, und „die Perser" von Aeschylos, welch letztere wir haben. Von der ersten wissen wir nur, daß der Dichter zu einer Geldstrafe verurtheilt wurde, weil er durch Darstellung eines Unglücks aus der Zeit den Athenern einen zu empfindlichen Schmerz verursacht habe. Der künstlerische Standpunkt in diesem Urtheil ist merkwürdig genug; man wollte nicht ein wirkliches Unglück, das man noch als Erlebniß erfahren, auf der Bühne sehen, man wollte Schreck und Schmerz dort nur idealisirt erfahren, nicht mit einer die Zusehenden berührenden Wirklichkeit, man gestattete der Tragödie, Entsetzen, Schreck, Mitleid einzuflößen, wenn sie Bewunderung erregten, denn in dieser Erhabenheit des Widerstandes gegen das Schicksal liegt die Versöhnung, wo aber, wie in der „Einnahme von Milet" der Nachhall eines wirklichen Ereignisses noch vorhanden war, konnte eben deshalb keine Versöhnung aufkommen, es blieb eine niederschlagende Empfindung, ein nicht aufzulösender Mißklang. In den „Persern" verherrlichte Aeschylos, der selbst bei Salamis und Marathon mitgekämpft hatte, den Sieg der Griechen in dem vorgespiegelten Untergang der Herrschaft ihrer Feinde. Dem tragischen Dichter aber bot sich die Mythologie wie von selbst dar, weil sie für die Griechen Religion und Geschichte zugleich war, nicht pragmatische sondern poetische Geschichte, die als Sage die wolkenhafte Gestalt des Wunderbaren annahm, weil sie auch als symbolisirende Philosophie gefaßt werden konnte und wurde, weil sie also als tragischer Stoff an und für sich Glaube, Phantasie und forschende Betrachtung anregte. Zugleich aber behielt der Dichter die größte Freiheit der Gestaltung, weit mehr als die wirkliche Geschichte ihm gestattete.

Wir besitzen nur einige Stücke von drei tragischen Dich-

tern: in Aeschylos die höchste und ursprüngliche Kraft der mit ihm, wie in einem Gusse aus schwankenden Anfängen hervorgetretenen, als Kunstwerk frei gewordenen Tragödie; in Sophokles ihre höchste Entwicklung in Anlage, Form und Ausführung; in Euripides noch dieselben Vorzüge, aber zugleich eine ketzerische Weichheit, in der Führung des Plans wie in den Beweggründen der Charaktere, die einen Uebergang andeutet von den Firnen der göttlichen Erhabenheit in das menschenbewohnte Thal endlicher, nicht über das Gewohnheitsleben hinausragender Leidenschaften, und demnach geringerer Motive. Dieses Herabsteigen in eine Sphäre, wo unseren Ansichten nach noch immer ein hoher und ächt künstlerischer Genuß bereitet werden kann — den die Griechen ja auch in ihren heiteren Bühnenspielen kannten — erschien ohne Zweifel nicht nur den späteren alexandrinischen Kunstrichtern, sondern, nach Aristoteles Zeugniß, auch den tiefer blickenden Zeitgenossen als ein Abfall der Tragödie, welche damit den heiligen Hain der Mythe verließ und im Verkehr der Welt ihres göttlichen Ursprungs uneingedenk wurde. Wenn wir die Sache anders betrachten, die Griechen später es auch thaten, so erkennen wir aus dieser Ansicht, daß die Tragödie zur Zeit ihrer höchsten Blüthe ihnen nicht nur Kunstwerk, sondern auch eine künstlerische Vermittelung des göttlich Geglaubten war. Was fast zur gleichen Zeit bisweilen Aristophanes verspottete und ein loses Spiel damit trieb zum größten Ergötzen derselben Griechen, die eine so erhabene Vorstellung von der Tragödie hatten, war nicht sowohl das Göttliche in der Mythe als vielmehr das Vermenschlichte in den Formen, wie zur Zeit der Herrschaft des orthodoxen Katholicismus die Legende manchmal Stoff zu einer naiven Komik gab, wiewohl freilich die aristophanische Behandlung eine ganz andere war, weniger naiv, schärfer, schöner, aber auch auflösender; indessen konnten diese

Gegensätze ganz wohl zusammen bestehen, sind ja immer da gewesen.

Mit Aeschylos beginnt die eigentliche Tragödie und von ihm sind uns sieben geblieben. Von einigen seiner Mitbewerber, wie Chörilos, Phrynichos, Pratinas, dem Erfinder des Satyrspiels, Aristeas, haben wir nur oberflächliche Kunde. Aeschylos war ein strenger, ernster Mann von hochherziger Gesinnung, hatte sich als Krieger und Bürger so bewährt, er sah mit bedenklicher Sorge die so bald nach den Perserkriegen beginnende Sorglosigkeit der Athener, die Verweltlichung ihrer Sitten, und er bemühte sich, in seinen Werken ihnen die allwaltende Vorsehung, das Erhabene in der sittlichen Einfachheit zu zeigen. Seine Werke erwarben ihm Bewunderung, seine strenge Gesinnung Unwille und Anklage; er ging nach Sicilien, wo er bei Hieron in Syrakus starb. Ein Adler soll aus schwindelnder Höhe eine Schildkröte haben fallen lassen, welche den kahlen Schädel des sinnenden Aeschylos zerschmetterte. Der Plan der äschylischen Tragödie ist einfach, aber großartig ergreifend; er verstand nicht, oder er verschmähte eine mannigfaltige Handlung. Seine mythologische Charaktere sind immer mit gigantischer Kraft durchgeführt. Seine Sprache ist oft schroff und hart, mit seltsamen Bezeichnungen und Umschreibungen, aber kernig und gedankenreich. Der Chor nimmt bei ihm noch viel Raum ein. Das Alles wurde in den Sophokleischen Werken bei gleicher Kraft, wiewohl ohne solche puritanische Strenge, schöner, edler, geschmackvoller, die Sprache bezaubernd durch Anmuth, überraschend durch sinnreiche Epitheten, eine volltönende Harmonie. Diese Vorzüge kann man natürlich nur kennen lernen und empfinden, wenn man, gehörig vorbereitet, die Werke selbst liest, die gelungenste Beschreibung kann auch nicht annähernd den Eindruck deutlich machen, der damit hervorgebracht werden konnte. Wir müssen uns daher mit einem

Umriß begnügen, um eine Vorstellung zu geben von der Art, wie die griechische Tragödie ihren Stoff behandelte und zur Erscheinung brachte. Wir wählen dazu die Oresteia von Aeschylos, weil sie in Inhalt, Ziel und Plan das Erhabenste darbietet und zugleich einen vollständigen Begriff giebt von einer tragischen Trilogie, die, wie wir sehen werden, einen organischen Zusammenhang hatte und einen und denselben Stoff auf verschiedenen Entwickelungsstufen behandelte. Diese Wahl rechtfertigt sich auch dadurch, daß die Oresteia die einzige vollständige Trilogie ist, welche uns erhalten worden ist; von den anderen besitzen wir nur die Mittelstücke. Man wird daraus zugleich erkennen, daß ein unglücklicher Ausgang des Ganzen, das erst mit der Trilogie vorhanden ist, nicht zur Wesenheit der Tragödie gehörte, daß sie vielmehr, in ihrer trilogischen Totalität wenigstens, ohne Zweifel immer einen versöhnenden Schluß hatte.

In der Oresteia führt der Dichter uns das Schicksal des fluchbeladenen Geschlechts der Pelopiden vor, und die Art, wie dieser Fluch nach Erfüllung des Geschicks getilgt worden ist. In diesem Hause hatten entsetzliche Frevel mehr oder weniger alle seine Glieder befleckt. Der Mythe nach hatte der Stammvater Tantalos seinen Sohn Pelops geschlachtet und setzte ihn zum Mahle den Göttern vor, die ihn wieder belebten. Pelops gewann Hippodamia als seine Gemahlin durch Mord und Verrath. Zwischen seinen Söhnen Atreus und Thyestes entspann sich ein gräßlicher Bruderzwist, nachdem sie aus Neid ihren Stiefbruder Chrysippos ermordet und Hippodamia sich selbst entleibt hatte, weil Pelops sie für die Mörderin hielt. Thyestes, nachdem er des Atreus Gemahlin entehrt, ward verbannt, raubte heimlich den Sohn seines Bruders, verbarg ihm seine Abstammung und sendete ihn aus, um seinen eigenen Vater zu tödten, den er, unterdessen zum Jüngling herangereift, nicht kannte; er wurde aber entdeckt

und Atreus tödtete, ohne es zu wissen, seinen eigenen Sohn. Davon unterrichtet, tödtete er zwei Söhne des Thyestes und setzte ihm ihr Fleisch bei einem Gastmahl vor, weshalb Atreus getödtet wurde von Aegisthos, einem anderen Sohn des Thyestes. Diese Gräuelthaten waren alle im Geschlecht der Pelopiden vollbracht vor der Epoche, in welcher die Handlung der Oresteia beginnt.

Die Trilogie besteht aus folgenden drei Stücken: „Agamemnon" — „die Choëphoren (Grabesopfer) oder Elektra" — und die „Eumeniden." Diese drei Stücke bildeten mit dem Satyrspiele „Proteus" die Tetralogie, mit welcher Aeschylos im Jahre 458 v. Chr. den Preis erhielt.

Atreus Sohn, der ruhmvolle Agamemnon, hatte bekanntlich als Heerführer des gesammten griechischen Heeres auf dem Zuge nach Troja, den Zorn der Diana wegen der Tödtung einer ihr geweihten weißen Hirschkuh in Aulis empfunden, wo eine Windstille die griechische Flotte zurückhielt, bis Agamemnon durch das Opfer Iphigeniens, seiner und der Klytemnestra Tochter, Diana versöhnt. Während Agamemnon Troja belagerte, hat seine treulose Gattin Klytemnestra sich verbunden mit eben dem Aegisthos, der Agamemnons Vater, Atreus, getödtet hat. Um nicht unerwartet von Agamemnons Rückkehr überrascht zu werden, hat die schlaue Klytemnestra eine Reihe von Posten aufgestellt, welche durch Feuerzeichen das Herannahen des rückkehrenden Agamemnon melden sollen.

Beim Beginn des ersten Stücks der Trilogie „Agamemnon" stellt die Bühne einen Schloßhof des Palastes der Atriden in Mykenä in Argos vor, im Hintergrunde der Palast, an der Seite wahrscheinlich ein Thurm, auf dem ein Feuerwächter, der, nachdem er die Götter angefleht hat um Erlösung von seinem Posten, auf dem er, allem Ungemach des Wetters ausgesetzt, lange vergebens auf das Zeichen gewartet hat, endlich die Flamme erblickt, welche die

Rückkehr Agamemnons verkündet, und dann eiligst abgeht, um dies Ereigniß Klytemnestra mitzutheilen. Nun erscheint ein Chor von argivischen Greisen in der Orchestra und seine Gesänge drücken den Wunsch aus, Kunde von Agamemnon zu bekommen, besprechen die Prophezeihungen über die Folgen des Zuges nach Troja und das verhängnißvolle Opfer Iphigeniens. Klytemnestra erscheint und verkündet dem Chor die angemeldete Rückkehr des Herrschers, worüber er seine Freude bezeigt; diese heuchelt Klytemnestra auch, während sie den Göttern Dankopfer bringt und dem Chor die Kunde mittheilt, aber düstere Kälte und Rache verkündende Erinnerung an Iphigenien blicken durch diese Rede und Klytemnestra bleibt theilnahmlos während des vom Chor angestimmten Dankliedes. Der Herold des griechischen Heeres, Thalthybios, kommt an und verkündet die nahe Ankunft Agamemnons. Klytemnestra betheuert ihre Freude und die Treue, welche sie dem geliebten Gemahl bewahrt hat, und geht in den Pallast. Thalthybios schildert dann in einer großartigen Rede die Zerstörung Troja's, der er als Augenzeuge beigewohnt, den Siegesjubel und das Ungemach der heimkehrenden Griechen in einem Sturm, in welchem Viele Schiffbruch gelitten, und die Ahnung, daß die Geretteten darum nicht dem Zorn der Götter entzogen sind, wird zwar nicht vollständig ausgesprochen, schimmert aber in einzelnen Ausdrücken durch. Diese Stimmung tritt nach dem Abgang des Herolds deutlicher hervor in den Gesängen des Chors, denn sie reden vom Frevel des Paris, der den trojanischen Krieg hervorrief, und wie solch' heilloses Beginnen stets Fluch und Unthat erzeugen müsse. Nun folgt der Siegeszug des heimkehrenden Agamemnon. Auf dem mit weißen Rossen bespannten Siegeswagen steht der König und zu seiner Linken sitzt auf niederem Schemel seine kriegsgefangene Sklavin, Kassandra, die Tochter Priamus und der Hekuba, die Seherin, der Apollo die Geheim-

nisse der Weissagung enthüllte, die aber, weil sie ihm ihre Gunst versagte, mit dem Fluch belegt wurde, daß ihre Prophezeihungen keinen Glauben finden sollten. Der Chor begrüßt den Helden und Klytemnestra tritt mit großem Gefolge aus dem Pallast, während Agamemnon den getreuen Unterthanen für den freudigen Empfang dankt. Klytemnestra fällt vor ihrem Gemahl auf die Knie und ladet ihn ein, über die Purpurdecken, die sie hat ausbreiten lassen, in den Pallast zu treten. Agamemnon zögert, diese nur Göttern gebührende Ehrenbezeugung anzunehmen, aber sie dringt mit listigen Worten in ihn, er giebt nach und geht in's Haus. Klytemnestra blickt dem mit dem Gefolge abgehenden Könige nach und spricht in einem Monolog ihr Vorhaben aus, fleht Zeus an, ihr beizustehen, und geht dann in den Pallast. Die Bühne ist leer, nur die von Niemand beachtete Kassandra sitzt sinnend im Wagen; der Chor, in der Orchestra dicht geschaart um die Thymele, auf welcher der Chorführer, die Bühne beobachtend, steht, hebt einen feierlichen Gesang an vom Tode, aus dem Niemand zurückkehrt. Da kommt Klytemnestra eiligst aus dem Pallaste hervor, redet die Kassandra an, will sie nöthigen, mit ihr in's Haus zu gehen, und als sie unbeweglich bleibt, überhäuft sie sie mit Drohungen und geht in's Haus zurück. Der Chor wendet sich theilnehmend Kassandra zu, die, wie vom Schicksale aufgeschreckt, sich erhebt und von einer prophetischen Ekstase ergriffen, ob des innern Gesichts, das sich vor ihrem Geiste erhebt, in Wehklagen ausbricht und dem Chor die Unthaten schildert, die in dem atreischen Hause verübt werden; sie sieht vor sich das fluchwürdige thyesteische Mal, von dem die Sonne schaudernd ihre Blicke abwandte; sie erblickt die drohenden Schatten der zerfleischten Kinder auf den Zinnen des Pallastes. Von Entsetzen ergriffen, schildert sie in schneidenden, von der keuchenden Brust herausgestoßenen Worten die Zurüstungen zum Morde des harmlos vertrauen-

den Agamemnon, sie schaudert zurück vor dem Mordgeruch, der aus dem Hause des nie rastenden Frevels hervorquillt, mit dem wahnsinnigen Lächeln einer das Mark erschütternden tragischen Ironie sieht sie mit unentrinnbarer Gewißheit ihren eigenen Untergang vor Augen, sie ruft dem Chor zu, daß jenseits jener Schwelle ihr Grab bereitet ist, er warnt sie, aber, wie vom Wahnsinn ergriffen, stürzt sie in das Haus, dessen Thor unter lautloser Stille des in charakteristischer Stellung der angstvollen Erwartung gruppirten Chors sich schließt. Bald darauf ertönt der Weheruf des sterbenden Agamemnon. Nun werden die Thore des Hauses weit geöffnet, Klytemnestra tritt hervor mit dem Mordbeil in der Hand und hinter ihr trägt man in einer mit rothen Tüchern behangenen ehernen Wanne die Leichen Agamemnons und der Kassandra. Die Mörderin erscheint nicht reuig, sondern rühmt sich laut ihrer That als einer ihr zustehenden Rache für die Hinopferung ihrer Tochter Iphigenia, welche Agamemnon unter trügerischen Vorspiegelungen ihr entrissen und dem Tode geweiht hatte. Der Chor überhäuft sie mit den bittersten Vorwürfen, denen sie kühn eine sophistische Rechtfertigung entgegenstellt, die jedoch gegen den Schluß hin nicht mehr so zuversichtlich ist und nur mühsam sich gegen den klagenden Chor aufrecht erhält. Als aber Aegisthos, der Mörder des Atreus, erscheint, sich brüstet mit dem Doppelmorde Agamemnons und der Kassandra, der Chor, über solche Frechheit empört, zum Schwerdte greifen will, und Aegisth sich zur Vertheidigung bereitet, ermannt sich Klytemnestra, trennt die Streitenden, zieht ihren Buhlen mit sich in den Pallast, und der Chor entfernt sich schweigend.

Hiemit schließt das erste Stück. Agamemnons Schicksal ist allerdings beschlossen, aber die Versöhnung nicht eingetreten in dem Bewußtseyn der Zuschauer, denn nach dem Begriffe der Alten war Blutrache eine Pflicht, und Kassandra

hatte in ihrer Weissagung auf künftige Rache hingewiesen, und der Chor ausgerufen, solche Unthat, wenn sie geschähe, würden die Götter nicht ungestraft lassen. Die Zuschauer sind daher einer anderen, aus Agamemnons Morde hervorgehenden Handlung gewärtig, denn, wie der Chor in den Choëphoren sagt:

Für blutigen Mord sey blutiger Mord!
Wer that, muß leiden! So heißt das Gesetz
In den heiligen Sprüchen der Väter.

Bereits ist auch die verhängnißvolle Fortsetzung eingeleitet. Agamemnons Tochter, Elektra, lebt an der Grabstätte ihres Vaters wie eine Sklavin, argwöhnisch gehütet von der mißtrauischen Klytemnestra. Aber Agamemnons Sohn, Orestes, ist verschwunden, und der Gedanke an ihn trübt die Ruhe der Mutter und ihres mitschuldigen Buhlen. Den Orest hat ein alter Diener ihrer Wuth entzogen und ist unmittelbar nach Agamemnons Tode mit ihm geflüchtet zu Strophios, König in Phokis, seines Vaters Schwager. Bei ihm wird er erzogen bis zu den Jahren der Mannbarkeit im Verein mit Strophios Sohne, Pylades, mit dem er einen unzertrennlichen Freundschaftsbund schließt, und der ihn fortan immer begleitet. Diese Erziehungsjahre des Orest liegen zwischen dem ersten Stück und dem zweiten, dessen Namen herkommt von einem Chor von Mägden des Pallastes, welche täglich der Elektra beistehen, wenn sie Opfer spendet am Grabe Agamemnons.

In den Choëphoren zeigt die Scene dieselbe Decoration wie im Agememnon, nur daß ein Aschenkrug sein Grab bezeichnet. Orest erscheint mit Pylades, betet am Grabe des Vaters und opfert ihm eine Locke seines Haares, indem er die Absicht ausspricht, den Mord zu rächen. Elektra erscheint mit dem Chor der Mägde, um am Grabe zu opfern, und nachdem Orest sie beobachtet und seine Schwester zu erkennen

glaubt, geht er abseits, um sie zu beobachten. Der Chor verkündet, daß er erscheint wegen eines Traumes, den Klytemnestra gehabt, und unter Verrichtung des Opfers betet Elektra zum unterirdischen Merkur, daß er Orest als Rächer senden möge. Nun findet sie die Locke vom Haar des Orest, das dem ihrigen gleicht, bemerkt frische Fußstapfen am Grabe, und die Ahnung steigt in ihr auf, daß ihr Bruder dagewesen seyn müsse. Plötzlich erscheint Orest, giebt sich zu erkennen und zeigt ihr als Beweis ein Gewand, das sie selbst gewoben hat. Orest sagt, daß Apollo ihm unter Androhung mit Verfolgung von den Furien Agamemnons geboten habe, dessen Tod durch List an den Schuldigen zu rächen. Der Chorgesang heißt die Rache gerecht und erzählt Orest, daß der Klytemnestra geträumt habe, sie lege statt eines Kindes einen Drachen an ihre Brust und säuge es mit ihrem Blute. Orest erklärt, dieser Drache zu seyn und als unbekannter Fremdling in's Haus schleichen zu wollen, um sie und Aegisth zu überfallen. Orest geht ab durch die Straße der Fremde, Elektra in die Frauenwohnung und der Chor singt von der Frechheit der Weiber in ihren frevelhaften Leidenschaften und führt Fälle der Mythologie an, in denen sie von den Göttern bestraft worden seyen. Orest, von Pylades begleitet, erscheint als Fremder vor dem Palaste und begehrt Einlaß. Klytemnestra kommt heraus, vernimmt die falsche Kunde von Orests Tod, verbirgt kaum ihre Zufriedenheit unter verstelltem Jammer und verkündet dem Boten gastfreie Aufnahme im Palast. Kilissa, die alte Amme des Orestes erscheint, wehklagend über den vermeintlichen Tod des Lieblings, den sie auf Klytemnestras Geheiß dem Aegisthos verkünden soll. Der Chor ermahnt sie, den Aegisth ohne seine Leibwache zu bringen. Nach ihrem Abgang Chorgesang in einem Gebet an Zeus, daß die That gelingen möge. Aegisth kommt, äußert in einem Gespräch mit dem Boten Zweifel über den Tod des Orest,

den der Chor ihm bestätigt, worauf er ins Haus tritt. Nach einem kurzen Gebet des Chors hört man im Hause das Geschrei des erschlagenen Aegisth. Ein Diener stürzt aus dem Hause zur Frauenwohnung, um Klytemnestra zu warnen. Diese erscheint, hört mit Entsetzen was geschehen ist und befiehlt, ihr ein Beil zu bringen, aber ehe das geschehen kann, kommt Orest, dringt mit dem Schwerdte auf sie ein und unter lautem Jammer bietet sie wehrlos die mütterliche Brust, um sie zu durchbohren. Orest, von diesem Anblick ergriffen, stutzt und frägt Pylades um Rath, der ihn mit kurzen Worten zur Vollbringung der That auffordert. Orest verfolgt dann die ins Haus fliehende Mutter. Der Chor hebt einen Gesang an von der schauderhaften aber nothwendigen Rache. Das Thor öffnet sich und zeigt in dem Enkyklema die neben einander liegenden Leichen des erschlagenen Königpaares. Die Bühne füllt sich mit Volk und Dienern des königlichen Hauses. Orest, der schon den Fluch des Muttermordes empfindet, rechtfertigt in eindringlicher Rede seine That als eine ihm auferlegte Pflicht und erklärt, daß er nach Delphi pilgern wolle, um dort Buße zu leisten und Ruhe zu finden. Nun steigen die Erinnyen herauf aus der stygischen Pforte, um ihr Opfer zu suchen. Orest, von Wahnsinn ergriffen, flieht vor ihnen, und unter einem Gesang des Chors, der frägt, wo das Verderben dieses Hauses enden werde, schließt das Stück.

Apollon hat dem Orestes die blutige That geboten; mit Widerstreben, schaudernd vor Mitleid beim Anblick der um ihr Leben flehenden Mutter, hat er sie vollbracht, und nun, bis zum Wahnsinn gemartert von den schlangenhaarigen Furien, flieht er rastlos zu dem Gott, dessen Gebot ihn in so unermeßliches Leid gestürzt, nach dem den Griechen hochheiligen Göttersitze Delphi, wo Apoll in seinem Tempel thront; denn bei Menschen, bei sich kann Orest keine Hülfe suchen,

das Blut der ermordeten Mutter färbt in seiner Vorstellung die ganze endliche Natur um ihn herum, seine Gedanken bis auf den Grund seiner Seele; von Oben nur, nur von einer Gottheit kann ihm Versöhnung werden.

„Die Eumeniden", das dritte Stück der Trilogie, beginnen zu Delphi. Man sieht im Hintergrunde den dorischen Tempel des Apollon, über dessen Giebel den zweigipfligen Parnaß, an dessen Fuß rechts die Stadt, links die krissäischen Felder, zu beiden Seiten Säulenhallen; die Bühne stellt den Vorhof des apollonischen Tempels vor. Die greise pythische Seherin, die Hauptpriesterin und Orakelspenderin, tritt aus einer Seitenhalle hervor. Sie spricht ein Gebet an alle Götter, welche jemals, und noch jetzt, das den gläubigen Hellenen zu verkündende Orakel eingegeben haben. Man muß sich in der Phantasie auf den Standpunkt des vor diesem Schauspiel versammelten Griechenvolks versetzen können, bei dem der mystische Cultus des delphischen Orakels auch den kühnsten Denkern, als etwas in seiner Erhabenheit Unergründliches, einen unabwehrbaren Schauder einflößte, um den Eindruck zu ermessen, den es, als sein Inhalt noch im Bewußtseyn der Zuhörer lebendig war, hervorgebracht haben muß. Diese Berufung der allwaltenden Mächte im Himmel und auf Erden klingt wie eine plastische Composition, ist gleichsam mit ehernen Epitheten gesetzt, und in weithin hallenden Tönen gesprochen, muß sie das Gemüth der Griechen erschüttert haben, wie den gläubigen Katholik die Posaunenklänge des Tuba mirum, wie ein Händelsches Halleluja daher braust in einem christlichen Münster. Diese großartige Vorbereitung auf den Alles endenden Schicksalsspruch gewann ohne Zweifel eine ergreifende Vergegenwärtigung, wenn die Seherin, ehe sie zum Tempel schreitet, vom Logeum aus allen Gegenwärtigen zurief:

Sind Hellenen nun allhier,
So nah'n sie nach den Loosen, altem Brauch gemäß,
Denn reden werd' ich, wie es mir eingiebt der Gott!

Jeder fühlte sich wie in Delphi, wo die höchsten Dinge entschieden wurden, eines unabänderlichen Spruchs gewärtig. Die Seherin öffnet langsam die Thorflügel des Tempels, dessen Inneres das Enkyklema vorstellt. Die Zuschauer sehen einen Schutzflehenden den Altar Apollons umklammern und rings umher schwarze Gestalten in schlafender Stellung gelagert — es ist Orestes und die in Gegenwart des Gottes verstummenden Furien. Die Pythia, die in den Tempel gegangen war und sich dem Altar genähert hatte, kommt vor Entsetzen schwankend zurück auf die Vorderbühne, wie sie selbst sagt, daß die Sohle kaum sie trägt, sie, die Greisin ohne Furcht. Sie beschreibt nun den gehabten Anblick, während die Gruppe im tiefen Hintergrunde der Bühne den Zuschauern sichtbar ist, denn das Tempelthor bleibt offen. Die Beschreibung ist ebenfalls in mächtigen Worten gesetzt. Von den Erinnyen sagt sie:

. . . . . Flügellos
Sind sie, und schwarz und bis zum Ekel schauderhaft.
Laut schnarchen sie, ausathmend unnahbaren Hauch,
Und aus den Augen tropft des Gifts unholde Kraft.
Ihr Schmuck ist weder vor der Götter Angesicht
Zu tragen ziemlich, noch in Menschenwohnungen.
Nie hat Gemeinschaft solcher Brut mein Aug' erblickt;
Kein einzig Land auch rühmt sich wahrlich, dies Gezücht
Harmlos zu nähren, ohne Nachgeseufz' des Weh's.

Die Pythia stellt Alles dem Gott der höchsten Macht anheim und geht zurück in die Halle, aus der sie zuerst hervorgetreten war. Apollon erscheint mit Orestes, dem er seinen Schutz zusagt und räth, nach Athen zu gehen und dort Schutz und Vermittelung der Minerva nachzusuchen. Nachdem er Orest der Fürsorge Merkurs während der Reise empfohlen hat, entläßt er ihn und geht in den Tempel zurück, der noch

immer offen ist und in dem man die noch immer schlafenden Furien sieht. Nun kommt der Schatten Klytemnestras zur stygischen Pforte heraus und schreit die Furien wach, worauf sie verschwindet. Die erwachten Furien stürmen aus dem Tempel und da sie auch auf der offenen Bühne den Orestes nicht finden, beginnen sie einen wilden Chorgesang, der von dem hervortretenden Apollon unterbrochen wird, der sie als scheußliche und verhaßte Wesen aus seinem Heiligthume scheucht. Sie weichen aber nicht, ohne Apollon seine Theilnahme an dem verübten Unglück vorgehalten, ihn nicht nur Mitschuldigen sondern Allschuldigen genannt zu haben, und ehe der Chor die Straße der Fremde einschlägt, singt er dem Apollon zu:

Ein Großer, wahrlich, heißest du am Thron des Zeus:
Ich aber — denn hier fordert Mutterblut das Recht —
Nachsetz' ich Jenem, seiner Fährt' Ausspürerin.

Die Scene verwandelt dann zum Vorplatz des Tempels der Pallas Athene in Athen. Orest kommt und umfaßt Hülfebittend das vor dem Tempel stehende Bild der Pallas. Nach einem zwar langen Chorgesang, der aber ausnehmend charakteristisch die Qualen der Furien schildert, kommt die von Orestes herbeigerufene Pallas durch die Luft, vernimmt den Antrag und übernimmt das schiedsrichterliche Amt. Herbeigerufene Richter erscheinen und es beginnt eine förmliche Verhandlung, in welcher Apollon für seinen Schützling auftritt. Nachdem Alles für und wider erwogen ist, wird abgestimmt und Pallas wirft ein weißes Steinchen in die Urne. Da die Zahl der weißen und schwarzen Steinchen gleich ist, wird der Beklagte nach Minervas Erklärung losgesprochen. Orest bricht in feurige Danksagungen aus, die Furien aber toben gegen die Kühnheit der jungen Götter, welche der Macht derer vom titanischen Stamme spotten. Pallas aber beschwichtigt sie mit weisen und begütigenden Reden. Sie versprechen,

das Land wo Minerva herrsche, zu segnen, und die Göttin räumt ihnen eine geweihte Stätte im attischen Gebiete ein, wo sie die Eumeniden heißen. Alles endet versöhnlich mit einem feierlichen Umzug unter Gesängen. Athene stellt sich an die Spitze des Volks, welches mit Fackeln die Eumeniden auf der Straße der Heimath hinausbegleiten.

Nicht minder großartig und in eben so kolossalen Verhältnissen hat Aeschylos die prometheische Mythe dramatisch gestaltet in einer Trilogie, welche man die Titanomachie (Titanenkampf) genannt hat, von der wir jedoch nur das Mittelstück „den gefesselten Prometheus" vollständig, und vom letzten Theil nur Bruchstücke, namentlich ein ziemlich großes Fragment aus einer Uebersetzung des römischen Dichters Attius, besitzen. Prometheus — das griechische Wort bedeutet „der Voraussichtige, Kluge," — selbst ein Titanide, stand Zeus bei im Kampfe mit den Titanen, den rohen Naturkräften, und durch ihn gewann er den Sieg. Zeus aber gedachte des Menschengeschlechts nicht in der neuen Weltordnung und wollte es vernichten gegen den Willen des Prometheus, der, darüber ergrimmt, aus dem Blitze des Zeus einen Feuerfunken stahl, den er in dem Marke einer Staude versteckte und den Menschen brachte, um nicht nur ihr Daseyn zu sichern, sondern ihnen auch den Keim einer vervollkommenden Entwicklung zu geben. Als nun die Menschen mit dem prometheischen Feuer, mit der Kraft des voraussichtigen Gedankens, nicht nur durch nützliche Erfindungen und zweckmäßige Verwendung der Naturgaben ein gedeihliches äußeres Daseyn errangen, sondern auch geistig in Erkenntniß sich den Göttern näherten, wurde Zeus, der in dieser Entwickelung die Wirkung des himmlischen Feuers erkennen mußte, vom heftigsten Zorn gegen den kühnen Prometheus entflammt und beschloß, eine unerhörte Strafe zu verhängen über den Empörer gegen die göttliche Alleinherrschaft. Das war der Inhalt des un-

tergegangenen ersten Stücks: „Prometheus der Feuerbringer."

Das uns erhaltene zweite Stück der Titanomachie heißt: „der gefesselte Prometheus" und seinen Inhalt bildet die grausame Rache des Zeus an Prometheus. Die Scene stellt ein unwegsames Bergland am Meere vor und gleich der erste Vers der Tragödie sagt: „Wir steh'n am fernsten Saum der Welt, in unbetret'ner Einsamkeit." Hephästos (Vulkan), den die Mythe als das Symbol des Feuers verehrt, erscheint, gefolgt von den gottartigen Riesen „Kraft" und „Gewalt", welche den gefesselten Prometheus herbeischleppen. Hephästos bedauert, daß er gezwungen ist, den harten Befehl des Zeus zu vollziehen, und den verwandten Gott — was Prometheus als Titanide war — an den menschenöden Fels zu schmieden, wo glühende Sonne und das schneebedeckte Haupt des winterlichen Orkans ihn gleich sehr martern werden. Nachdem es vollzogen ist, verlassen die Vollstrecker des Befehls den Gefesselten und Prometheus schildert in einem Monolog im erhabensten Styl seine Entrüstung und seinen Schmerz. Dann erscheinen die Okeaniden, die Töchter des Okeanos, und es liegt etwas Ergreifendes darin, daß es ein Chor von Jungfrauen ist, der dem um die Menschheit leidenden Prometheus beisteht, ihm Theilnahme bezeigt, seine Entrüstung theilt, in Wehklagen ausbricht über den Göttertyrann. Den Okeaniden nun erzählt Prometheus was er für die Menschheit gethan und warum Zeus ihm zürnt. Die Reden des Prometheus, welche das Erwachen der Menschen aus dem bewußtlosen Traum eines instinktiven Daseyns zur Erkenntniß schildern, und die Wechselgesänge des Chors sind großartig und schön. Prometheus weiß, daß er lange leiden muß, er allein kennt auch das Geheimniß, durch dessen Enthüllung Zeus auf dem Götterthron erhalten werden kann, aber er ist entschlossen, durch keine Qual es sich entreißen zu lassen und es nur

mitzutheilen, wenn er zuvor von seinen Banden befreit worden ist. Die Titanin Themis nämlich, welche Hephästos des Prometheus Mutter nennt, hat ihm vertraut, daß Zeus einmal in Versuchung kommen werde, sich mit Thetis zu verbinden, daß aber, wenn das geschieht, sie einen Sohn gebären werde, der dazu bestimmt ist, seinen Vater vom Olymp herabzuschleudern. Okeanos erscheint auch und will Prometheus rathen, sich mit Zeus zu versöhnen, aber der gefesselte Held der Erkenntniß weist jede schwachmüthige Vermittelung von sich ab, verheimlicht nicht die ungeheuren Qualen, die er erdulden muß, verkündigt aber auch seinen unerschütterlichen Entschluß, das Unvermeidliche zu ertragen, er erklärt laut seinen unbeugsamen Trotz gegen olympische Willkür, ruft mit verächtlichem Unwillen aus, daß wie Zeus ohne Prometheus nicht siegen konnte, so kann er ohne Prometheus nicht auf die Dauer bestehen, daß aber auch an ihm das Schicksal sich erfüllen, daß er den Kelch des Leidens bis auf die Neige leeren müsse, und räth dem Okeanos „mit seinem leeren guten Herzen" sich fortzumachen, damit er sich die Ungnade des Zeus nicht zuziehe, und es liegt fast eine komische Ironie in dem hohlen Bedauern, womit der einst so gewaltige und nun so schmiegsame Okeanos seinem Rathe folgt, sein Flügelroß besteigt mit der verlegenen Bemerkung, daß das gute Thier müde sey, ungeduldig sich nach Ruhe sehne, und davonschwebt als wäre er eine irdische Hofschranze, der es nicht geziemt, bei den Geächteten zu verweilen. Die Okeaniden aber, seine Töchter, folgen nicht dem vorsichtigen Vater, mit dem Muthe des weiblichen Mitleids harren sie als barmherzige Trösterinnen des verfolgten Mannes bei Prometheus aus, als der Götterbote Hermes (Merkur) erscheint und im Namen des gewaltigen Zeus ihn auffordert, das Geheimniß, von dem er mit ungeziemender Pralerei so viel unnöthigen Lärm mache, sofort mitzutheilen. Es liegt eine ungeheure Kraft in der

bitteren Ironie, in dem zermalmenden Hohn, womit Prometheus im Bewußtseyn der ihm innewohnenden höheren Kenntniß, dieses Ansinnen zurückweist, er hat nur Schmähworte für den feilen Boten der triumphirenden Tyrannei, er ruft dem Zeus zu, daß all seine Vernichtungsgewalt wohl das Geschaffene wild durch einander wühlen, aber die Zuversicht, daß das Licht siegen müsse, so wenig tilgen, als seinen Muth vernichten könne, bis zur Erfüllung des Geschicks auszuharren. Hermes verkündet dann, Vater Zeus werde mit des Wetterstrahles Keil das Felsengeklüft zerreißen, der Berg, an den Prometheus gefesselt, werde in Nacht und Graus versinken, und, umschlossen von den rauhen Armen des flintharten Gesteines werde er verharren bis der Zeiten weites Maaß vollendet, ohne daß er darum ein Ende seines Elends finden solle, denn er werde nur darum wieder aufwärts an das Licht erhoben werden, damit Zeus mächtiger Aar die Leber ihm ausweide, die immer nachwachsen solle, um seine Qualen zu erneuen, wenn der gierige Vogel wüthend immer wieder über seine Beute herfalle. Der Chor der, über solch unerhörtes Strafgericht entsetzten Okeaniden, beschwört den Bedrohten, den Eigensinn zu lassen, sich zur Besonnenheit zu wenden — denn denen, welche nur den Augenblick zu fassen vermögen, erscheint die großartige Beharrlichkeit des Vorausschtigen als Eigensinn — aber mit erhabenem Trotze antwortet Prometheus:

So fahr' auf mich zweischneidig des Zorns
Haarsträubender Blitz denn herab, und die Luft,
Sie zerreiße vom Krachen des Donners, vom Krampf
Des empörten Orkans, und die Erde zerwühl'
In den Tiefen, empor von den Wurzeln, der Sturm;
Es vermische, gepeitscht in verwilderter Wuth
Sich die heulende See mit der schweigenden Bahn
Der Gestirne; hinab in die ewige Nacht,
In den Tartarus stürze zerschmettert der Leib

Mit des Schicksals reißendem Strudel hinab:
Doch tödten kann er mich nimmer!

— denn die geweckte Erkenntniß kann von der materiellen Gewalt verfolgt und hart bedrängt werden, aber zuletzt wird sie zu Tage kommen; je kolossaler in dem äschyleischen Bilde die knirschende Wuth der olympischen Zerstörungsmacht hervortritt, je sonniger leuchtet dieser Gedanke daraus hervor. Hermes ermahnt den Chor, sich bei Zeiten aus dem Bereich der Zerstörung zu retten, aber die entrüsteten Titaniden antworten:

Wie gebietest du mir, mich der Schande zu weih'n?
Nein, dulden mit ihm will ich sein Loos!

Kaum ist Hermes verschwunden, so beginnt das Erdbeben, Prometheus ruft:

Schon wird es zur That, kein nichtiges Wort!

und nach seinem kurzen Monolog versinkt er mit dem Felsen, an den er angeschmiedet ist, womit das Stück endet.

Einen merkwürdigen Abschnitt in diesem Stücke bildet das Auftreten der Jo, welches stattfindet zwischen dem Erscheinen des Okeanos und dem des Hermes. Jo war die Tochter des Inachos, Zeus erglühte in Liebe zu ihr, aber aus Furcht vor den Nachstellungen der eifersüchtigen Here (Juno) verwandelte er sie in eine Kuh. Juno entdeckte sie dennoch und verurtheilte sie, mit verwirrtem Sinn zu wandern über den ganzen Erdboden. Sie erzählt den Weg, den sie zurückgelegt, bis sie vor Prometheus erscheint, und er prophezeit ihr, welche Wanderungen ihr bevorstehen, bis sie Ruhe findet. Ihre Bedeutung in der Tragödie ist aber die, daß Prometheus ihr enthüllt, daß sie die Stammmutter des Herakles werden solle, der einst Prometheus befreien soll. Ihre Erscheinung ist demnach keine Episode in der ganzen Trilogie, denn damit verkündet der Dichter das dritte Stück „der befreite Prometheus", aber in unserer Tragödie des gefesselten

Prometheus ist die Jo allerdings eine Episode, die noch dazu einen unverhältnißmäßigen Raum einnimmt, denn die Beschreibung der Wanderschaft der Jo wird sehr breit aus einandergelegt, und die Handlung steht so lange vollkommen stille. Wenn auch den Zuschauern, welche die ganze Trilogie im Zusammenhang sahen, diese Jo anders erscheinen konnte, so wird ihr Schicksal doch sehr weitläufig entwickelt, und man muß annehmen, daß dieses Herzählen der unbekannten Gegenden, die sie durchstreift hat und noch durchstreifen soll, darum gewagt werden konnte, weil die Athener, ausschließlich beschäftigt mit ihren eigenen Zuständen, sehr beschränkte geographische Kenntnisse hatten, so daß die Irrfahrt durch ihnen ganz unbekannte Länder ein romantisches Interesse des Neuen und Wunderbaren darbot. Für uns, die wir nur das eine Stück vollständig haben, ist diese Episode störend, denn sie hält die sonst so bedeutsame Entwickelung auf; allerdings erfahren wir aus dem Gespräch der Jo und des Prometheus das Geheimniß, welches dieser bewahrt, allein das könnte auch ohne solche Weitschweifigkeit geschehen. Sonst ist in allen Theilen die Tragödie höchst großartig gehalten und bewegt sich fortwährend in der erhabendsten Region der mythologischen Poesie.

Im „befreiten Prometheus", von dem wir, wie gesagt, nur Bruchstücke besitzen, erscheint dann Herakles, der verheißene Retter aus Jo's Geschlecht, tödtet mit seinem Bogen den gefräßigen Vogel, der in Prometheus Eingeweiden wühlt, und dieser, von einem Theil seiner Qualen befreit, wird versöhnlicher gestimmt, theilt nun Zeus freiwillig das Geheimniß mit und wird erlöst.

Nach Ciceros Zeugniß war Aeschylos ein Pythagoräer und allerdings liegt der dramatischen Gestaltung dieser Mythe eine tiefsinnige philosophische Ansicht zu Grunde. Nach den bisherigen Forschungen betrachtet man Prometheus als den

Urtypus des Menschengeschlechts. Seine Mutter, die Erde*, vertraute dem Lieblingssohn die wichtigsten Geheimnisse der Schöpfung an. Nur durch Hülfe des Prometheus, des Erkenntnißreichen, konnte die elementarische Gewalt der Titanen gebrochen und eine geistige Weltordnung über die rohe Naturmacht sich erheben. Damit war aber auch das Menschengeschlecht zum Bewußtseyn seiner freien Bestimmung geweckt worden, und als Zeus diese Eigenmacht brechen wollte, gab Prometheus mit dem heiligen Feuerfunken dem Menschen die Kraft des geistigen Widerstandes. Aber während dieses Ringens nach geistiger Freiheit muß unendliche Mühsal erduldet werden, im Druck muß das Vermögen erprobt und die Kraft gestählt werden, wie in dem gefesselten Prometheus, und sobald die wilde Gier, die in dem Eingeweide des Geschlechtes wühlt, gebüßt ist, kann das Heroenthum, die anerkannte Macht des Edeln, kann Herakles die Fesseln des Prometheus sprengen, daß er auf der Bahn der Erkenntniß ungehindert fortzuschreiten vermag. In solcher mystisch-allegorisirender Weise strebte die Philosophie, die in ihren Thatsachen schroffe und räthselhafte Mythologie zu verstehen, und wiewohl Aeschylos in seinen Tragödien das nur den tiefer Denkenden symbolisch gleichsam angedeutet hat, so mögen doch solche Tendenzen die Veranlassung gewesen seyn zu der gegen ihn wegen Profanirung der heiligen Mysterien erhobenen Anklage, von der er zwar, wiewohl mit Mühe, freigesprochen wurde, aber doch aus Mißmuth nach Sicilien ging. Man sieht, daß von jeher die Priesterschaft nicht ertragen konnte, durchschaut zu werden, daß die außer ihrer Kaste Mitwissenden ihr unbequem waren.

„Die Perser" sind nicht mythologischen sondern historischen Inhalts und vornehmlich dazu bestimmt, die Siege der

* Prometheus nennt seine Mutter Themis-Gäa, eine Vereinigung der Alles erzeugenden Erde und der ordnenden Gerechtigkeit.

Griechen bei Salamis und Platäa zu verherrlichen und die Demüthigung der Perser hervorzuheben. Darios Schatten erscheint und verkündigt, daß daß persische Reich nur erhalten werden könne, wenn jeder Krieg mit dem Griechen unterbleibe. Die Schilderung der Schlacht von Salamis ist sehr großartig, sonst aber ist die übrige Tragödie nicht auf der Höhe der äschyleischen Kunst. „Die Sieben vor Theben" schildern das Schicksal der Söhne des Oedipus. Eteokles hat seinen Bruder Polyneikes vertrieben und herrscht in Theben. Polyneikes zieht mit sechs peloponesischen Fürsten gegen die Stadt und belagert sie. Von sechs Thoren werden die Poloponeser zurückgeschlagen, das siebente hat Apollon eingenommen, hier aber begegnen sich die feindlichen Brüder und „tödtend empfangen sie den Tod." Die Stadt ist gerettet und die Aeltesten beschließen, daß Eteokles als ihr Vertheidiger ehrenvoll begraben, Polyneikes aber als Feind des Vaterlandes unbeerdigt bleiben solle. Das Stück enthält erhabene Schilderungen des Kriegs und großartige aber weit ausgesponnene Chorgesänge. Noch bedeutender ist der Chor in den „Schutzflehenden", ja er ist die Hauptperson darin und besteht aus den Danaiden, den fünfzig Töchtern des Königs Danaos, welche den ihnen verhaßten Freiern, den Söhnen des Aegyptos entflohen sind und nun in Argos bei Pelasgos Schutz suchen und finden. Ein ägyptischer Herold erscheint und das Stück dreht sich ganz um diese Verhandlungen. In der ganzen Trilogie, die Danais, muß es eine andere Bedeutung, das Ganze auch in seiner vollen Ausdehnung eine weit belebtere Handlung gehabt haben, denn bekanntlich kamen die Söhne des Aegyptos, erzwangen die Heirath, die Danaiden aber ermordeten ihre Männer in der Hochzeitnacht, nur Hypermnestra verschonte Lynkeus, der Danaos, den Aufstifter zum Gattenmord, und die anderen Danaiden tödtete,

welche in der Unterwelt zur Strafe für ihr Verbrechen unaufhörlich Wasser schöpfen müssen in ein bodenloses Faß.

Sophokles war ein Zeitgenosse von Aeschylos, obwohl bedeutend jünger, wie er es auch von Euripides war, den er sogar überlebte. Als Sohn von reichen und angesehenen Eltern, ausgezeichnet durch sein früh sich entfaltendes Genie wie durch ungemeine körperliche Schönheit, hatte er eine glückliche Jugend, ja fortwährend ein ungetrübt glückliches Leben bis in das höchste Greisenalter, denn es scheint ziemlich gewiß, daß er seinen Oedipos in Kolonos schrieb als er beinahe ein Neunziger war. Er war eben so geliebt und geachtet wegen seines makellosen Charakters und vortrefflichen Gemüths als man seine poetische Meisterwerke anstaunte; als Dichter wie als Mensch ist Sophokles eine der schönsten, in wahrhaft apollonischer Verklärung hervortretenden Gestalten aus der goldenen Zeit des atheniſchen Kunstlebens und sein Andenken wird unsterblich bleiben, so lange Sinn für die höhere Poesie auf der Erde vorhanden ist. Sophokles vereinigte die höchste Kraft mit weiser Mäßigung, die höchste Anmuth mit charakteristischer Bestimmtheit des Ausdrucks, Alles ist in seinen Stücken sicher und fest gefügt, die Charaktere sind voll entwickelt, überall tönt eine bezaubernde Harmonie, die man, wie schon gesagt, nicht mit Worten beschreiben, sondern nur empfinden kann im Genuß des Originals. Sophokles hat sich als ein so scharfsinniger und tiefer Denker erwiesen, daß wir wohl mit Recht annehmen können, daß er mit bewußter Kritik in der Wahl der Stoffe von Aeschylos abwich. Dieser hatte in seinen großartigsten Werken das Schicksal als Gottheit dargestellt; man konnte dieser Gattung der symbolischen Erhabenheit kaum etwas hinzufügen, und ihre Wirkung beruhte auf einem Glauben, den Aeschylos schon wanken sah, dem Sophokles vielleicht nicht mehr traute, ihm ferner nichts zuzumuthen wagte, und um so mehr, da

in dieser Region keine große Abwechslung statt finden, leicht Eintönigkeit eintreten kann. Bei Sophokles sind daher die Göttererscheinungen ganz anderer Art und selten, seine Helden sind Menschen, in denen die Schicksalsidee thätig wird, die sie vergebens bekämpfen, der sie nicht entrinnen können, aber diesen unsichtbaren göttlichen Gewalten, die den Menschen regieren, ist dieselbe Erhabenheit erhalten worden, wie der sichtbaren des Aeschylos, und der Eindruck ist dem menschlichen Gefühl näher gestellt. Daher kommt es auch, daß Sophokles in seiner rein menschlichen Charakteristik allgemeiner und für alle Zeiten leichter erfaßbar ist, während die Erhabenheit des Aeschylos nur aufgefaßt werden kann von dem besonderen griechischen Standpunkte seiner Zeit aus. Es versteht sich aber von selbst, daß man den sophokleischen Tragödien gegenüber auch den Standpunkt des griechischen Gefühllebens festhalten muß. Die Elektra des Sophokles ruht ganz auf der Idee der Blutrache als eines religiösen Gebots, seine Antigone in derselben Weise auf der Idee der Bestattung der Todten, welche den Göttern ein Greuel waren, wenn sie nicht der Erde übergeben wurden. Wer sich von den modernen Ansichten nicht losmachen, es nicht fassen kann, daß solche Ideen zu einer Zeit das menschliche Gemüth beherrscht haben können, der kann diese und manche andere Werke nicht verstehen, ihre Schönheiten nicht fassen; ihm aber wird es nicht nur mit den griechischen Dichtern so gehen, sondern auch Dichter einer viel späteren Zeit, wie in manchem Betracht Shakespeare und Calderon, müssen ihm unzugänglich bleiben. Diese Fähigkeit, aus seinem gewohnten Ideenkreise heraus in einen anderen übertreten und seine Berechtigung empfinden zu können, ohne mit seinem Princip zu hadern, ist einer von den Vortheilen des Studiums der dramatischen Literatur, die geistige Sehfähigkeit wird schärfer, man kehrt von einem solchen Ausflug mit neuen Erfahrungen

bereichert zurück, man hat einen neuen Standpunkt für seine eigene Zeit gewonnen.

Sophokles hat in drei Tragödien das ergreifende Geschick der Labdakiden behandelt, die übrigens in keiner Verbindung mit einander stehen, ganz von einander verschieden sind und auch zu ganz verschiedenen Zeiten geschrieben wurden; alle drei zeigen, wie der Mensch sein eigenes Verhängniß unbewußt fördert, während er es abzuwehren wähnt. Oedipus hat bekanntlich dadurch, daß er Theben vor der Sphinx befreite, den Thron und die Hand der Jokaste, der Wittwe des Königs Laios, gewonnen. Im ersten Stück „König Oedipus" herrscht er über Theben, das, ihm unbewußt, seine Vaterstadt ist. Eine verheerende Pest ist ausgebrochen, menschliche Hülfe vermag nichts dagegen und Oedipus sendet seinen Schwager, Kreon, nach Delphi, um das Orakel zu befragen. Dieser kehrt mit dem Bescheide zurück, daß die Pest nur aufhören werde, wenn der Mörder des Laios, der in Theben anwesend, bestraft und des Landes verwiesen werde. Die Handlung der Tragödie besteht nun darin, daß Oedipus in seinem Bestreben, den Mörder ausfindig zu machen, entdeckt, daß er selbst es ist, daß der fremde Mann, dessen Diener auf einer Reise ihn mißhandelten und den er im Kampfe deßhalb erschlug, Laios war, daß er das ausgesetzte Kind dieses Laios sey, daß er demnach seinen Vater erschlagen und seine Mutter geheirathet hat. Jokaste tödtet sich aus Verzweiflung. Oedipus blendet sich selbst, er sey, mit solchem Fluche belastet, nicht werth des Himmels Licht zu schauen, und spricht über sich selbst die Verbannung aus, um die Stadt, die er schon einmal vor der Sphinx gerettet, nun auch von der Pest zu befreien. Im zweiten Stück, „Oedipus in Kolonos" gelangt der blinde Oedipus, der, von seiner Tochter Antigone geleitet, bettelnd von Land zu Land gezogen ist, ohne daß man irgendwo dem Geächteten eine

Freistatt gewähren wollte, nach Kolonos, einem Flecken in der Nähe von Athen, Sophokles Geburtsort, bekannt durch Heiligthümer des Meergottes Poseidon und des Prometheus. Oedipus Söhne, Eteokles und Polyneikes, kämpfen um den Thron in Theben, letzterer ist vertrieben worden und hat Beistand gefunden bei peloponesischen Fürsten, weiß aber, daß er nur mit Oedipus siegen kann, und sucht ihn auch in Kolonos, wo er und Kreon den blinden Geächteten zwingen wollen, mit ihnen zu ziehen. Aber Theseus, der Heldenkönig von Athen, schützt ihn gegen solche Ungebühr und die nunmehr versöhnten Götter entheben den hart Geprüften allem ferneren Unheil, er verschwindet auf eine, Allen räthselhafte, Weise und nur Theseus weiß, daß die Götter ihn von seiner Erdenqual befreit haben. Das dritte Stück, „Antigone", beginnt, nachdem Eteokles und Polyneikes beide vor Theben gefallen sind, wo nun Kreon herrscht. Antigone und ihre Schwester Ismene waren von Kolonos herbeigeeilt aber zu spät gekommen, um den gegenseitigen Brudermord zu hindern. Kreon hatte befohlen, daß Polyneikes Leiche unbestattet bleiben solle. Nach den Begriffen der Griechen konnte der Gestorbene, dessen Leiche nicht der Erde übergeben wurde, in der Schattenwelt nicht Ruhe finden. Die heldenmüthige Antigone beschließt, dem ruchlosen Befehle des Kreon zum Trotz, der gegen die göttliche Satzung läuft, ihrem verstorbenen Bruder die ewige Ruhe zu verschaffen. Sie weiß, daß sie damit ihr Leben verwirkt, und ihr Entschluß ist um so hochsinniger, da sie ihren Verlobten, Hämon des Kreons Sohn, aufrichtig liebt. Sie wird betroffen als sie Polyneikes Leiche mit Erde bestreut und gefesselt vor Kreon gebracht, der sie dazu verdammt, lebendig in einer Höhle dem Hungertode Preis gegeben zu werden. Nachdem man sie abgeführt hat, um diese Strafe an ihr zu vollziehen, wird Kreon, durch die Warnungen des Propheten Tiresias geängstet, und wider-

ruft seinen Befehl. Es ist jedoch zu spät, um dem Geschick Einhalt thun zu können. Als man Antigone aus ihrem Felsengrabe befreien will, findet man sie erhängt. Polyneikes Leiche ist zwar auf Kreons Geheiß verbrannt und dadurch sein Schatten gesühnt, aber Hämon entleibt sich aus Verzweiflung über den Tod seiner Braut, wie auch Kreons Gemahlin Euridike. Kreon erscheint, die Leiche des geliebten Sohnes tragend, und verwünscht sich selbst, daß sein unseliger Starrsinn so gräßlichen Jammer hervorgerufen habe, und das Stück schließt mit einem Chorgesang, der die Mahnung enthält, daß der Mensch vor den Göttern die Ehrfurcht nicht vergessen solle.

Alle drei griechische Tragiker von denen Stücke uns erhalten sind, haben die Rache des Orestes an Klytemnestra und Aegisthos wegen des Mordes des Agamemnon behandelt, und diese Stücke besitzen wir alle drei. In der Hauptsache muß natürlich der Stoff in allen drei Stücken derselbe seyn, in der Anordnung und Ausführung aber waltet große Verschiedenheit. Während bei Aeschylos die Elektra nur so weit hervortritt, als zur Handlung nöthig ist, wird sie bei Sophokles die Heldin des Stücks, um welche alle Vorgänge sich gruppiren; während Aeschylos das Schicksal des atreischen Hauses sich wie einen Götterspruch erfüllen läßt in mythologischer Großartigkeit, macht Sophokles ein Weib zur Hüterin der gottgebotenen Rache. Die sophokleische Elektra ist ganz gewiß einer der merkwürdigsten tragischen Charaktere, in dem kindliche Liebe und die Macht des Verhängnisses sich vereinigen, um in einem sonst ganz weiblichen Gemüth eine heroische Willenskraft hervorzubringen, die mit herber Zähigkeit an der Rachehoffnung hängt, keinen Augenblick ihren Plan aus den Augen verliert und durch kein Bedrängniß sich davon abbringen läßt. Um der weiblichen Seite dieses Charakters ihr Recht zu verschaffen, um zu zeigen, daß nur religiöses Pflicht-

gefühl unversöhnlichen Haß gegen die Mörder ihres Vaters hervorruft, ihr Gemüth aber sonst der zärtlichsten Liebe fähig ist, bedient sich der Dichter eines kühnen dramatischen Mittels. Orest und sein Erzieher erscheinen nämlich als fremde Männer, welche den Tod des Orest verkünden, aber sie geben sich erst weiterhin im Stück der Elektra zu erkennen, diese glaubt und muß lange glauben an den wirklichen Tod des Orest, besonders da der Erzieher in einer meisterhaften Beschreibung seinen Untergang bei den Wagenspielen zu Delphi erzählt. Elektra spricht die rührendste, innigste Liebe zum todtgeglaubten Bruder aus, mit ihm werden alle ihre Hoffnungen zertrümmert, das schönste weibliche Gemüth tritt hervor in dem tiefen Gram, der bei dieser unvorhergesehenen Wendung des Schicksals sich ihrer bemächtigt. Das Alles ist dramatisch genommen daher sehr gewagt, weil der Zuschauer weiß, daß Orest nicht todt ist, sondern vor ihr steht, weil die Verzweiflung der Elektra daher als unnöthig, unwahr erscheinen kann, und es auch würde, wenn nicht der Dichter sie mit dem ganzen Zauber seiner poetischen Beredsamkeit ausgestattet hätte. Von außerordentlicher Kraft ist auch die tragische Ironie in den Unterredungen der Elektra mit ihrer Schwester Chrysothemis, welche sie überreden will, ihren eigensinnigen Trotz der Klytemnestra und dem Aegisth gegenüber zu mildern, das ganze antike Gefühl der Blutrache wird hier grade durch den Gegensatz verständigt, daß es in einem so hochsinnigen weiblichen Gemüthe so tief wurzelt.

„Die Trachinierinnen" heißen so nach dem Chor, der aus Trachinischen Jungfrauen besteht. Der Inhalt des Stücks ist der Tod des Herkules. Als einst der Kentaure Nessos der Gemahlin des Herkules, Dejanira, Gewalt anthun wollte, tödtete ihn dieser mit einem Pfeil. Nessos wußte, daß dieser Pfeil mit der Galle der Lernäischen Schlange vergiftet war, demnach sein Blut auch, und aus Rache gab er sterbend der

Dejanira etwas von seinem Blute mit der Weisung, damit solle sie das Unterkleid des Herkules bestreichen, wenn er ihr untreu werde, dann würde die alte Liebe zu ihr zurückkehren. Nach vielen Irrfahrten, bei denen eben die Liebe zu schönen Weibern eine Hauptrolle gespielt hat, kehrt Herkules zurück nach Trachis zu der dort seiner sehnlichst harrenden Dejanira. Aber er bringt Jole, die Tochter des Königs Eurytos in Oechalia mit, die er nach Bezwingung des Vaters zu seiner Sklavin gemacht, und Dejanira erkennt in ihr bald eine Nebenbuhlerin. An ihrer eigenen Macht verzweifelnd, um den Einfluß der schönen und jüngeren Jole überbieten zu können, erinnert Dejanira sich des Geschenks vom Kentauren, sie bestreicht damit ein Unterkleid, das sie ihrem Gemahl überreicht. Sie will damit nur seine Liebe zu ihr wieder erregen, aber Herkules empfindet sogleich die furchtbaren Wirkungen des Giftes, erkennt bald, wie der Ausspruch des Delphischen Orakels gemeint sey: „daß er in Trachis das Ziel aller seiner Mühen finden solle," bestellt sein Haus und befiehlt seinem Sohne, seinen kranken Leib auf den Berg Oeta zu tragen, einen Holzstoß dort aufzuhäufen, ihn darauf zu legen und ohne Klagelied zu verbrennen. Dejanira, nachdem sie das Unglück erkannt, das sie unwissend über den geliebten Gemahl gebracht, bringt sich selbst um.

Die allermerkwürdigste Tragödie, welche uns das griechische Alterthum hinterlassen hat, ist unstreitig Philoktetes, denn der Pathos darin beruht auf Krankheit, die sogar als für die Umgebung ekelhaft geschildert wird. Philoktetes hatte von Herkules seinen Bogen mit den nie fehlenden Pfeilen bekommen und zog mit gen Troja. Unterwegs aber wurde er von einer Natter in den Fuß gebissen, deren Gift sein Blut verpestete, so daß sein Körper einen unerträglichen Geruch verbreitete, und in den periodischen Schmerzenskrämpfen, denen er unterworfen war, sein Toben die heilige Stille der

Opfer unterbrach. Deshalb wurde auf Beschluß der Heerführer des Zuges gen Troja Philoktet durch Odysseus auf die Insel Lemnos ausgesetzt, als er nach einem Anfalle bewußtlos da lag. Aber nach einem Götterschluß konnte Troja nicht fallen ohne die Anwesenheit Philoktets mit dem Bogen des Herkules. Odysseus und Neoptolemos wurden abgesendet, um den Bogen des Herkules herbei zu schaffen. Odysseus räth, den Bogen dem Philoktet zu stehlen und diesen seinem Schicksal zu überlassen. Neoptolemos willigt widerstrebend darin, aber als es ausgeführt werden soll, kann er das Mitleid nicht bewältigen mit dem Unglücklichen, der mit dem Bogen das einzige Mittel verliert, die Thiere des Waldes zu erlegen, durch deren Fleisch er allein sein Daseyn fristet — er theilt ihm Alles mit. Philoktet ist tief entrüstet über die treulose List, deren Opfer er werden soll, und will sich nicht bewegen lassen, mit nach Troja zu ziehen, wo seine Anwesenheit unerläßlich ist; der in den Wolken erscheinende Herkules überredet ihn dazu und mit dem gemeinschaftlichen Abzug nach Troja endet das Stück. Zwei für uns widerliche Erscheinungen treten in dieser Tragödie hervor: das tragische Pathos beruht auf körperlichen Schmerzen, verursacht durch eine Krankheit, die als ekelhaft geschildert wird — und ein Hauptmittel der Handlung ist eine schändliche List, ein Diebstahl. Letzteres findet sich oft in epischen und dramatischen Werken des Alterthums, List wurde als Motiv gestattet, wenn sie höheren Zwecken dient, wie hier. Der erste Punkt ist vielfach erörtert worden von Winkelmann, Lessing, Herder, Göthe und manchen Andern. Dafür spricht Nichts als die Annahme, daß der Zuschauer bei der geistvollen Schilderung der Seelenstärke, womit Philoktet sein Unglück erträgt, dessen Ursprung vergessen und ebenfalls durch die allerdings vortreffliche Charakterschilderung von Odysseus und Neoptolemos angezogen werden kann. Kann er das nicht, so werden jene Vorzüge

nicht den Widerwillen ausrotten können. Man muß annehmen, daß die Griechen keinen Anstoß daran nahmen, denn Philoktet wurde nicht allein aufgeführt, sondern gewann 409 v. Chr. den ersten Preis.

Auch „der rasende Ajas" von Sophokles hat viel Eigenthümliches, enthält aber auch die erhabensten Schönheiten. Die Handlung des Stücks schildert die Verirrung des Ajas und seinen dadurch herbeigeführten Tod. Erbittert darüber, daß die Rüstung des Achilleus nicht ihm, sondern Odysseus zuerkannt worden ist, sinnt er nach über Rache, beschließt den Untergang der Atriden und tritt aus seinem Zelte, um seinen Racheplan auszuführen. Athene, die Freundin der Achäer, umfängt den Geist des Ajas mit Wahnsinn und dieser stürzt in blinder Wuth, statt zu den Zelten der Achäer, zum Weideplatze des hinter dem Lager gehüteten Beuteviehs, hält in seiner Raserei die Rinder für Achäer und erwürgt sie mit ihrem Hirten. Sobald Ajas wieder zur Besinnung kommt und das Lächerliche seiner That klar auffassen kann, trifft ihn, den stolzen Helden, der es nicht ertragen konnte, daß ein Anderer ihm vorgezogen wurde bei der Betheilung mit der Rüstung des Achilleus, das Gefühl der Beschämung so tief, daß er von der Ueberzeugung durchdrungen wird, nur mit dem Leben diesen Fleck seiner ruhmwürdigen Laufbahn tilgen zu können. Zwar scheint er den Vorstellungen seiner Frau, Tekmessa, und des Chors nachzugeben, die ihm vorstellen, daß eine augenblickliche Verirrung so gewichtvolle Thaten, wie die seinen, nicht verdunkeln könne, aber die ihm bisher ganz unkannte Empfindung der Scham wurzelt zu tief, er fühlt, daß sein Uebermuth den Zorn der Götter erregt, er kann sich nicht dazu verstehen, vor den Menschen gedemüthigt zu werden, aber die Götter will er versöhnen durch einen freiwilligen Tod. Er verbirgt zwar diesen Entschluß, scheint den Vorstellungen nachzugeben und der Chor jubelt aus Freude über

den wiedergewonnenen Helden, aber er entfernt sich heimlich und in einer einsamen Gegend stürzt er sich in sein Schwerdt. Das Stück schließt mit einem vollständigen Todtengericht über Ajas. Es handelt sich darum, ob ihm die Ehre der Bestattung werden soll. Menelaos und Agamemnon klagen den Todten an wegen Trotz und Ungehorsam und behaupten, daß die Ehre der Bestattung seinem Leichnam nicht gebühre. Teukros und Odysseus aber vertheidigen sein Andenken und Letzterer namentlich beschwichtigt die stolzen Atriden so weit, daß sie sich der Bestattung nicht widersetzen. Dieser Schluß muß der modernen Vorstellungsweise fremdartig und frostig erscheinen, aber der antiken Anschauung war er wesentlich. Das Stück hat große Schönheiten, namentlich den Monolog des Ajas vor dem Selbstmorde und die Rede des Odysseus, der ihm die Ehre der Bestattung erhalten will.

Der dritte tragische Dichter, dessen Stücke wir kennen, Euripides, ist von seinen Zeitgenossen, wie von den Literatoren späterer Zeitalter, viel und herbe getadelt worden, und dennoch hat er auf der Athenischen Bühne oft den höchsten Beifall erfahren und ihn vorzüglich haben die Römer und moderne Dichter nachgeahmt. Ohne Zweifel verdiente er in manchen Beziehungen Tadel, und zwar grade darum, weil er ein geistvoller Dichter war, der die Kunst verstand und die Mittel kannte, die Menschen zu gewinnen und zu rühren, und dennoch oft es auf unkünstlerische Weise that und die Zuschauer in einem geringen Ideenkreise befangen hielt, während man von der Tragödie eine Erhebung des Sinnes, eine Erweitung des idealen Gesichtskreises zu fordern berechtigt ist; es kam ihm vornehmlich darauf an, die Masse der Zuschauer zu gewinnen, und er fragte dann oft nicht ängstlich darnach, ob er zugleich den Geschmack der Kundigen befriedigte. Euripides beging offenbar damit einen Fehler, daß er in seinen meisten Stücken statt der Exposition einen Prolog einführte,

den oft eine Person sprach, welche in keinerlei Verbindung mit dem Stück stand, durch welche man manchmal in sehr trockener Art vernahm, was vorhergegangen und auch die Begebenheit des Stücks. Hiedurch schon wurde dem Chor die Bedeutung in einem wesentlichen Punkte genommen, denn bei den vorhergehenden Tragikern hat er ein Hauptinteresse für die Zuschauer dadurch, daß seine Erörterungen, Ahnungen, Hinweisungen auf den oft so plötzlichen Umschlag des Geschicks die Spannung vermehrte, und diese wurde durch den Euripidischen Prolog von vorne hinein aufgehoben. Mit Euripides stieg die Tragödie aus der Sphäre mythologischer Hoheit in den Kreis rein menschlicher Thaten, was ihm von einigen seiner Zeitgenossen mit großer Bitterkeit vorgeworfen ist, allein das lag in der Natur der Verhältnisse und im geistigen Entwickelungsgange; der Glaube schwand immer mehr in dem Kreise, den der Gedanke lichtete, die symbolische Anschauungsweise der Mythologen konnte nur Wenigen zugänglich seyn und ohnedies leicht in eine kalte Allegorie ausschlagen. Dagegen kann man Euripides mit Recht vorwerfen, daß er dennoch Heroen auftreten läßt, von denen Manche bei ihm des Zaubers ihrer göttlichen Persönlichkeit beraubt sind; viel besser wäre es, Menschen vorzuführen, denn diese hat Euripides oft vortrefflich geschildert, er kannte das menschliche Gemüth, dessen Schwächen und Leidenschaften, manche seiner Charaktere sind eben so schön als wahr. Er läßt seine Personen häufig über Gebühr philosophiren, manchmal sehr schön und scharfsinnig, aber nicht immer ihrer Stellung gemäß. Sie sprechen auch viele allgemeine Wahrheiten aus, was man Gemeinplätze nennen muß, oft mit ziemlich leeren Redensarten, manchmal durch eine schöne und sinnreiche Diction gehoben. Der Euripidische sententiöse Redeschmuck ist namentlich von den modernen französischen Tragikern häufig nachgeahmt worden; bei dem Einen wie bei den Anderen ist er fast immer frostig,

denn wenn der betrachtende Gedanke nicht mit innerer Nothwendigkeit aus der Situation hervorgeht, sich nicht gleichsam aufdrängt, so legt er sich wie Mehlthau auf eine dramatische Entwickelung. Wie gesagt, Euripides hat unläugbare Fehler, aber auch so entschiedene Verdienste, daß wenn er nicht in den beiden Gattungen der dramatischen Kunst von so hervorragenden Zeitgenossen wie Aeschylos, Sophokles und Aristophanes umgeben gewesen wäre, sein Ruhm immer bedeutungsvoll seyn müßte und auch vorzüglich nur durch den Vergleich mit jenen Meistern leidet. Er hat auch großen Beifall gefunden; manche Philosophen und Redner studirten seine Werke, Letztere vorzüglich wegen des blendenden Styls. Sokrates zog Euripides allen Tragikern vor. Plato's Vorwurf, die tragischen Dichter gäben die Menschen zu sehr der Gewalt der Leidenschaften Preis, traf besonders Euripides. Aristoteles tadelt in manchen Beziehungen seine dramatische Anordnung, aber erkennt seine tragische Kraft an und rechnet ihn zu den wirkungsreichsten dramatischen Dichtern. Menander äußerte die höchste Verehrung für Euripides. Euripides hatte das Unglück, an Aristophanes einen Gegner zu haben, wie zuverlässig in den antiken wie in den modernen Zeiten ein Dichter noch nie einen Widersacher gehabt hat. Aristophanes, selbst ein Dichter erster Größe, war das neckende Echo aller und jeder, auch der kleinsten Schwächen des Euripides, die er mit unglaublichem Scharfsinn, mit der Kunst eines vollendeten Anatomen entdeckte, wie die dünnsten Nervenfasern herauszog und bloß legte. Man kann ohne Uebertreibung sagen, daß wenn Aristophanes den Euripides mit seiner Satyre geißelte — und er that es bei jeder nur denkbaren Gelegenheit — sein Witz nie, bis auf unsere Zeit herauf, erreicht worden ist; nie hat es eine so scharfsinnige und sinnreiche Polemik gegeben, die schöpferische Laune des Komikers ist unversiegbar, wenn es sich darum handelt, einen Stachel gegen Euripides

herauszukehren. Die gesammte Literatur aller Zeiten weist nirgends ein polemisches Werk auf wie „die Frösche" von Aristophanes, das ganz dem Euripides gewidmet ist, in dem das persönliche, bürgerliche, schriftstellerische, häusliche Daseyn des Tragikers zerlegt wird, das von dem ergötzlichsten Witze und der schärfsten Ironie strotzt, in dem jedes Wort bis auf das Mark trifft. Zum Unglück für Euripides waren diese „Frösche" nicht etwa so eine Petarde, deren Wirkung nicht lange dauert, nachdem der Knall verhallt ist, sie bilden vielmehr ein Meisterwerk voll der erhabensten Schönheiten und von tiefer Bedeutung, namentlich durch die geistreiche und erschöpfende Kritik der Tragödie in dem Auftreten des Aeschylos und des Sophokles. „Die Frösche" vergiften gleichsam den Genuß der Euripidischen Tragödien, denn man kann diese kaum lesen, ohne daß Einem jene einfallen, der Aristophanische Witz behauptet sein unverjährbares Recht, Jedem ein Lächeln abzunöthigen, schiebt sich in die schönsten Stellen ein und vernichtet ihre Wirkung. Die besten komischen und polemischen Werke der modernen Literatur, Don Quixote, die komischen Figuren Shakespeare's, oder die berühmten Junius-Briefe, erreichen selten die originelle Aristophanische Schärfe, oder sie thun es nur in allgemeinen Beziehungen und haben sich nicht ein einzelnes unmittelbares Opfer ausersehen. Auch sonst in allen seinen Werken fand Aristophanes häufige Gelegenheiten, um Seitenhiebe gegen Euripides anzubringen, und versäumte sie nie. Die anderen Komiker thaten es ihm nach, wahrscheinlich nicht mit so klassischem Erfolg. Bei allen dem konnten sie die Stücke des Euripides nicht von der Bühne vertreiben, was allerdings für ihre wirkungsreiche Eindringlichkeit spricht, die freilich wohl auch dadurch entstand, daß Euripides mit dem Zeitgeiste ging und ihm manchmal schmeichelte; dagegen aber vertrieben sie den Dichter aus Athen, denn diese Verfolgung war ohne Zweifel der eigentliche Beweggrund, wes-

halb er sich im hohen Alter zuerst nach Magnesia und dann nach Pella zum König Archelaos von Macedonien wendete, wo er in hohem Ansehen stand, noch eine Tragödie dichtete und nach wenigen Jahren starb. Die Athener ehrten sein Andenken hoch und errichteten ihm ein Denkmal, wie auch König Archelaos. Sophokles, der den Euripides überlebte, zeigte große Theilnahme bei der Nachricht von seinem Tode und ließ bei einem bald darauf stattfindenden Schauspiel seine Schauspieler ohne Kränze erscheinen, was ein Zeichen der Trauer war.

Von Euripides haben wir achtzehn Tragödien, von welchen jedoch eine ihm fälschlicherweise zugeschrieben worden ist. Diese sind: „Jon" — „die Bakchantinnen" — „Medea" — „Alkeste" — „der rasende Herakles" — „die Herakliden" — „Hippolytos" — „die Phönissen" — „die Schutzflehenden" — „Iphigenie in Aulis" — „die Trojanerinnen" — „Hekuba" — „Andromache" — „Helena" — „Elektra" — „Orestes" — „Iphigenie in Tauris." — „Rhesos" ist das fälschlich dem Euripides zugeschriebene Stück, welches nach Schlegel's Meinung einen Schüler des Sophokles zum Verfasser hat.

Wenn nicht eine genauere Zergliederung mancher von diesen Stücken unsern Raum zu sehr überschritte, so würde sich zeigen lassen, daß während einige von den Euripides gemachten Vorwürfen in mehreren von den uns hinterlassenen Stücken allerdings unläugbar sind, andere vom modernen Standpunkte aus nicht so erheblich scheinen, als es den Griechischen, namentlich auch den Alexandrinischen Kritikern vorkam, ja daß mehrere davon uns sogar als dramatisch-belebende Vorzüge entgegen treten. So z. B. hat man oft und heftig getadelt, daß der Dichter der erhabenen Gattung der ernsten Tragödie nicht treu blieb, sondern leichtfertige und an das Komische streifende Scenen und Reden hineinflocht. Uns

Modernen gegenüber würde sein Verbrechen nicht so fluchenswerth erscheinen, er hat damit nur in das romantische Gebiet gestreift, hat ein Schauspiel geschrieben. Den griechischen orthodoxen Dramatikern aber, welche noch immer die Tragödie aufgefaßt wissen wollten als ein heiliges Gedicht, war solche Vermessenheit ein Gräuel und sie eiferten um so mehr dagegen, als das Volk auf Euripides Ansicht einging und ihm Beifall spendete. Manche von seinen heiteren Episoden, namentlich im Satyrspiele Kyklops, sind sehr geistreich, und solche erfolgreiche Uebergriffe in das komische Gebiet mögen auch Aristophanes verdrossen haben, er war keineswegs immer so gewissenhaft, die Quelle seiner furchtbaren Polemik war nicht immer so lauter. Was wir an dieser Neuerung des Euripides in einigen Fällen tadeln müssen, ist, daß der Scherz bisweilen das Schicklichkeitsgefühl verletzt, wie in „Alkeste" z. B. wo Herkules, als er dem König Admetos seine Gemahlin, die sich so heldenmüthig für ihn geopfert, aus der Unterwelt wieder als neue Braut zuführt, sich einige derbe Späße über die Freuden des Ehebettes erlaubt, wiewohl bei den Griechen das nicht ganz so verletzend war, weil in der Regel bei Schauspielen ehrbare Frauenzimmer nicht zugegen waren. Aber grade bei dieser Alkeste haben neuere Forschungen dargethan, daß dieses schöne Stück, in dem die heldenmüthige weibliche Hingebung vortrefflich geschildert ist — denn Alkeste weiht sich dem Tode, um ihren geliebten Gemahl, König Admetos, von einer unheilbaren Krankheit zu befreien — in Euripides Absicht keine reine Tragödie seyn sollte. Er hatte nämlich die Neuerung eingeführt, daß er in seinen Tetralogien (vierstückige Schauspielvorstellungen) nach der Trilogie nicht immer ein Satyrspiel folgen ließ, sondern an die Stelle solcher von der Tragödie grell abstechender Possen ein Stück gemischter Gattung setzte, worin das komische Element also sein Recht neben dem ernsthaften behaupten durfte. Die

Entdeckung dieser absichtlichen Neuerung ist ohne Zweifel sehr interessant, denn hier ist also offenbar der bewußte Uebergang zum Schauspiel oder Drama, das alle natürliche Elemente in sich aufnimmt. Dieser Schritt mußte auch ganz folgerecht kommen, sobald die Tragödie nicht mehr in der Abgeschlossenheit und Weihe eines heiligen Gedichts im Bewußtseyn der Zuschauer zu erhalten war. Solche Stellvertreter des Satyrspiels war Euripides „Alkeste" und wahrscheinlich auch seine „Helena." Dieses Stück enthält das schon von Herodot erzählte Mährchen, in welchem die von Paris entführte Helena nur ein Truggebilde war, welches die über Paris Urtheil erzürnte Juno untergeschoben und die wirkliche Helena nach der Insel Pharos versetzt hatte, wo sie vom Meergreise Proteus, und nach seinem Tode von seinem Sohne Theoklymenos gehütet wurde. Letzterer entbrennt in Liebe zu dem schönen Weibe, das nur mit großer Mühe sich seiner Zudringlichkeiten erwehren kann. Menelaos kam nach Pharos, erkannte zu seinem Erstaunen die verloren geglaubte Helena, täuschte durch eine List Theoklymenos und entfloh mit ihr. Wenn Schlegel gewußt hätte, daß dieses Mährchen ein Nachspiel seyn sollte, hätte er es nicht „die belustigendste aller Tragödien" genannt. Diese Helena war es vorzüglich, welche dem Aristophanes Stoff gab zu seiner unerschöpflichen Verhöhnung des Euripides, den er darum nicht schonte, weil er wußte, daß das Stück keine regelrechte Tragödie seyn sollte, denn ihm war eine solche Vermischung der Kunstgattungen an und für sich ärgerlich, wie er überhaupt den Euripides immer unbarmherzig verspottete, weil er die Tragödie nicht in ihrer ursprünglichen Reinheit erhalten hatte.

„Die Bakchantinnen" schildern den Siegeszug des Dionysos und die Bestrafung des Königs Pentheus von Theben, der den Gott der Begeisterung nicht anerkennen will. Der dithyrambische Aufschwung in diesem Stücke ist meisterhaft,

wir lernen daraus vollständig den Geist der Dionysosfeier kennen in allen Theilen. Die bakchantischen Chöre, die Beschreibung der zornglühenden, zermalmenden Wuth der Mänaden sind lebhaft und kräftig, der sich selbst entzündende Enthusiasmus lodert auf in hellen Flammen. Der ganz ungenügende Schluß wird nach den neuesten Forschungen für einen Zusatz aus fremder Hand gehalten.

„Medea" ist ein Muster der Charakterzeichnung. Die kühne, stolze, mit allen Zauberkünsten ihres Vaterlandes, Kolchis, wohlvertraute Königstochter Medea wurde aus Liebe zum Argonautenführer Jason das sanfteste, treuste und liebevollste Weib. Jason aber verliebte sich in die Tochter des Korinthischen Königs Kreon, Kreusa, und vergaß der treuen Medea. Diese Entdeckung entfesselte die schlafenden Dämonen in Medea's Brust, ihre Liebe verwandelte sich in den glühensten Haß. Sie beschenkte ihre Nebenbuhlerin mit einem Zauberkleide, das, als diese es anlegte, in unlöschbare Flammen aufloderte, welche sie, ihren Vater und die ganze Königsburg vernichteten, dann ermordete sie ihre beiden mit Jason erzeugten Kinder und entfloh auf einem Zauberwagen mit den Leichnamen nach Athen, damit sie, um den Schmerz des Vaters zu vermehren, unbestattet bleiben sollen. Der Charakter der Medea ist meisterhaft durchgeführt, der Kampf beim Anblick ihrer Kinder mit den besseren Gefühlen, welche aber die Eifersucht vergiftet mit der Vorstellung, daß sie die Kinder eines treulosen Verräthers sind, ist sehr charakteristisch entwickelt. Das wildeste weibliche Gemüth wird von der Liebe bezwungen, wird aber diese verrathen, so kennt das hochsinnige Weib, das ihren Stolz vor dem Geliebten gedemüthigt hatte, keine Grenze ihres Zorns, Scham und Eifersucht stacheln sie zur Rache, nur in dieser findet sie Befriedigung.

Die Handlung im „Jon" ist gut angelegt und durchgeführt. Die Tochter des Königs Erechtheus, Kreusa, hatte

aus einer heimlichen Verbindung mit Apollon einen Sohn, Jon, geboren, den der Vater dem Hermes übergab, der ihn nach Delphi brachte, wo er zum Dienste des Tempels erzogen wurde. Xuthos, ein Fremder, der den Athenern wichtige Dienste geleistet, heirathete später Kreusa und erwarb damit Rechte auf den Thron. Beide gingen nach Delphi, wo Kreusa das Orakel wegen ihrer Kinderlosigkeit befragte. Das Orakel übergab dem kinderlosen Paare den schönen Jüngling an Kindesstatt — gab aber zugleich der Kreusa zu verstehen, daß er von Xuthos erzeugt sey mit einer früheren Geliebten. Hierob entbrennt Kreusa in Eifersucht und will in ihrer blinden Wuth Xuthos und seinen vermeintlichen Sohn Jon morden, denn ihr erscheint es als eine bittere Schmach, daß sie, selbst kinderlos, dem Sohne einer anderen und glücklicheren Geliebten ihres Gemahls Mutter seyn soll. Wie sie aber ihren Vorsatz ausführen will, wird sie entdeckt und soll nach den Gesetzen des Tempels sterben, denn sie hat gefrevelt gegen die Unverletzlichkeit des den Göttern geweihten Ortes, wo die Befriedigung menschlicher Leidenschaften ein Verbrechen ist. Vortrefflich ist die Scene, in welcher Kreusa im Angesichte des Todes ihre frühere Liebe bekennt und so die Entdeckung herbeiführt, daß Jon ihr eigener Sohn ist. Bis dahin ist der Gang der Handlung außerordentlich interessant, die Charaktere der Kreusa sowohl, als des priesterlich reinen, gotterfüllten Jon's sehr schön durchgeführt. Der Knoten aber wird durch einen undramatischen Machtspruch zerhauen, denn Athene kommt vom Himmel herab und gebietet dem königlichen Paare, den Wiedergefundenen auf den Thron Attika's zu erheben, damit das durch Apollon veredelte Geschlecht des Erechtheus in Athen herrsche. Dieser den Athenern sehr schmeichelhafte Ausgang mag ihren großen Beifall gefunden haben, aber er ist dramatisch höchst unbefriedigend, was um so mehr zu bedauern ist, als das Stück sonst sehr schön ist.

„Der rasende Herakles" und „die Herakliden" sind ganz dürftig in Anlage und Ausführung, einige Chöre ausgenommen, die nicht im Stande sind, die dramatische Bedeutung zu retten. Beide sind darauf angelegt, den Athenern zu schmeicheln, was übrigens nicht nur Euripides, sondern auch seine Vorgänger thaten und oft auf eine rein bei den Haaren herbeigezogene und in ihrer Uebertreibung für den Unbefangenen geradezu lächerliche Weise; die Athener ließen sich solche Lobhudeleien gnädigst gefallen mit der kurzsichtigen Behaglichkeit eines eitlen Tyrannen. Euripides „Elektra" ist gewiß das schlechteste Stück unter allen, welche uns erhalten worden sind, und es scheint mir ein Unrecht Schlegels, dieses so geistvollen Kritikers, wenn er das Haupturtheil über Euripides vornämlich durch eine Vergleichung seiner Elektra mit denen des Aeschylos und Sophokles festzustellen sucht.

Der Gegenstand des „Hippolytos" ist die verbrecherische Liebe der Phädra, der Gemahlin des Theseus, zum Hippolytos, dem Sohne ihres Gemahls aus seiner ersten Ehe mit Antiope. Diese Liebe erscheint als ein über die Phädrä von Venus verhängtes Leiden, um Rache zu üben an Hippolytos, der sich nicht ihr, sondern der keuschen Artemis (Diana) geweiht hat, und beide gehen daran zu Grunde. Wiewohl nun beide Hauptpersonen leidende Werkzeuge göttlicher Willkür sind, so ist doch der Widerstand, welchen sie dem unabwendbaren Verhängnisse entgegenstellen, warm, edel und schön geschildert. Daß dieser äußerliche Pathos die Handlung nicht frostig macht, liegt vielleicht darin, daß auch uns die Liebe oft als räthselhaft, als ein nicht zu erklärendes Verhängniß entgegentritt. Der „Hippolytos", den wir besitzen, ist eine Umarbeitung, in welcher Mehreres, das in dem Ersten als anstößig aufgefallen war, geändert ist. Seneca hat dieses Stück in's Lateinische übertragen, und wahrscheinlich nach der ersten Euripidischen Fassung. Unter den Neueren hat bekannt-

lich Racine diesen Gegenstand, und zwar mit vielfacher Benutzung des griechischen Originals in seiner Phädra behandelt.

Die übrigen Stücke des Euripides sind nicht von großer Bedeutung, einige fast als Gelegenheitsstücke zu betrachten, obwohl sie großartige Einzelnheiten haben, wie z. B. der Schluß der „Trojanerinnen" und die Chorgesänge in den „Phönissen." Wiewohl also Euripides nicht ohne Schwächen und Fehler ist, so hat er sich doch in einigen Werken als genialer Dichter und, was theatralische Wirkung betrifft, fast durchgängig als gewandter und einsichtsvoller Dramatiker bewährt. Seine guten Werke bleiben für alle Zeiten hervorragende Denkmale der dramatischen Kunst. Ihm, wie einige Neuere gethan haben, eine solche Stellung zu Aeschylos und Sophokles zu geben, wie die Kotzebues zu Göthe und Schiller, ist ein auffallender Mißbrauch der Erlaubniß, Vergleichungen anzustellen, denn welche Verwandtschaft ist denkbar zwischen Euripides und Kotzebue, der gar keine des Aufbewahrens werthe Tragödie geschrieben hat und nur in Lustspielen und Possen sich vortrefflich auf theatralische Effekte verstand, während wir von Euripides einige unvergängliche Meisterwerke haben. Durch solche ganz unstatthafte Vergleichungen bringt man den in der griechischen Literatur nicht Bewanderten ganz verkehrte Begriffe von Euripides bei.

Von Euripides haben wir auch ein Satyrspiel, „der Kyklops," das einzige von allen, das uns übrig geblieben ist. Der Inhalt ist ganz nach der Erzählung des neunten Buches der Odyssee. Das Abenteuer des Odysseus und seiner Begleiter, die, nachdem ihr Gebieter Dionysos von Seeräubern gefangen war, nach Sicilien verschlagen worden waren, ist sehr ergötzlich und unterhaltend dargestellt und giebt uns ein höchst interessantes Muster von der Art, wie die Griechen ihre Satyrspiele behandelten. Silenos ist mit seinen Söhnen ausgesegelt, um den von Tyrrhenischen Räubern gefangenen

Dionysos aufzusuchen, leidet aber Schiffbruch an der Küste Siciliens, wo die nach Menschenblut dürstenden einäugigen Kyklopen hausen. Einer von diesen, Polyphemos, machte sie zu seinen Sklaven und sie müssen sein Vieh hüten. Nun kommt Odysseus mit seinen Ruderern; sie suchen Wasser und Speise und fragen den alten Silenos, wo sie das bekommen können und in welchem Lande sie sich befinden. Als Odysseus, auf Silenos Befragen, sich genannt hat, antwortet Letzterer: „Den Schwätzer kenn' ich, Sisyphos' verschmitzten Sohn!" Silenos Auskunft ist nicht sehr erbaulich für Odysseus, denn er versichert, daß die Kyklopen sehr strenge Strandherren sind, welche alle Fremden verspeisen, und daß sie ein besonderes Gelüste nach Griechenfleisch haben; auf der Insel sey Nichts zu haben als Fleisch, Kuhmilch und Feigenkäse, und das könne Odysseus bekommen, wenn er Geld habe. Odysseus hat aber kein Geld, wohl aber Bromias Trank (Wein), den er noch dazu von Bakchos Enkel, Maron, bekommen hat. Das läßt Silen sich gerne gefallen und ist auch bereit, dem Odysseus beizustehen, um wieder mit heiler Haut aus dem Bereiche des Kyklopen zu entkommen. Dieser Polyphemos ist ein Halbthier mit überirdischen Kräften, ein gottartiges Ungethüm, das immer mit seiner Götterabstammung renommirt und vorzugsweise an enormen Appetit leidet. Sehr charakteristisch ist es, daß Silenos als ein böser Schelm auftritt, denn als Polyphemos die Lämmer vermißt, welche Silenos um Wein an Odysseus verkauft hat, sagt Silenos, die Fremden hätten sie geraubt, ohne seine Einreden zu beachten, sie hätten überhaupt Böses im Sinne und wollten, wie er versichert: „dem Polyphemos die Eingeweide durch das Auge herausziehen." Odysseus verwahrt sich sehr gegen solche schnöde Behauptung und ermahnt Polyphemos, seine befremdliche Gier nach Menschenfleisch zu bezähmen und sich einer anständigeren Nahrung zu befleißigen. Silenos aber ruft:

„Kyklops, von dessen (Odysseus) Fleische laß — das rath' ich Dir —
Nichts ungegessen! Schmausest Du die Zunge gar,
So wirst Du der gescheidt'ste, plaudersamste Mann!"

Die Rettung wird dadurch bewirkt, daß Odysseus dem Kyklopen Wein giebt und er berauscht wird, worauf man dem Schlafenden das einzige Auge, das er hat, ausbrennt und Alle so dem Blinden glücklich entkommen. Dabei fehlt es nicht hie und da an einigen derben Späßen, deren Unschicklichkeit übrigens den Griechen nicht so arg erschienen seyn werden als uns, da sie über das Erlaubte in der sinnlichen Liebe ganz andere Ansichten hegten als wir.

Das Satyrspiel war also bei den Griechen eine mehr oder weniger derbe Posse, in welcher Silen und Bakchanten stehende Personen waren, und außerdem mythologische Personen allerlei Arten vorkamen, Götter, Heroen, Titanen, gottartige Ungethüme, Niren und Nymphen. Die Satyrspiele werden demnach manche Aehnlichkeit gehabt haben mit unsern komischen Feenspielen.

Griechische Komödie.

Die buchstäbliche Bedeutung des Wortes Komödie ist „Festzugslied," von κομος, Umzug, und ᾠδή, Gesang, Lied. Wie die Tragödie aus dem Dithyrambos bei den ernsten Dionysosfesten hervorging, so erstand aus der heiteren Feier des wieder erwachenden, Gaben spendenden Dionysos allmälig die geregelte Komödie aus den bei dieser Gelegenheit vorgetragenen Gesängen. Der Führer des unter Tanz und Gesang herumziehenden Festzugs „Komos" beschmierte sich das Gesicht mit Weinhefe (was beim ersten Ursprung des tragischen Chors auch geschah), sang Lieder zu Bakchos Ehre, sprach aus dem

Stegreife Spottlieder über das erste Beste, das ihm einfiel, ohne Zweifel in dem Styl unserer Knittelverse, stellte die zufällig Vorübergehenden, neckte sie mit Späßen, der Chor fiel jubelnd mit irgend einem Bakchusliede ein, und man zog weiter. Das regelte sich allmälig in gleicher Weise wie mit der Tragödie. Die erste dialogische Form dieser Komödien kam auf unter den Doriern auf Sicilien, welche dort die Colonie Megara gegründet hatten, und nach ihrer Zerstörung war es in Syrakus, wo Epicharemos, begünstigt von den Tyrannen Gelon und Hieron, solche Versuche machte. Die „Sikilische" Komödie hat indessen nur kurze Zeit geblüht, und wir haben nur sehr unvollständige Nachrichten über die Namen und den Hauptinhalt von einem Dutzend Stücke.

Die „Attische Komödie" stammt aus der Sikilischen. Wir wissen, daß Susarion um 580 v. Chr. die ersten Schauspiele dieser Art, welche aus komischen Chören bestanden, die von Jambischen Spottreden unterbrochen wurden, nach Ikaria, einem Flecken in Attika, brachte und daß sie lange Trygödien (von τρυγη, Wein, Weinlese) hießen, daß sogar der geregelten Komödie noch eine Zeit lang die Benennung verblieb. Ueber die allmälige Ausbildung der Komödie von dem, was man bakchantische Responsorien nennen könnte, von Gesängen mit Stegreifanreden und Antworten, bis zu der Gestalt, in welcher wir sie bei Aristophanes antreffen, wissen wir so gut als nichts. Von der ältesten Zeit haben wir nur Notizen und ein Paar unbedeutende Bruchstücke, von der sogenannten älteren Attischen Komödie haben wir freilich das Beste, eine Reihe von Stücken, größtentheils Meisterwerke, von Aristophanes. Es ist übrigens nicht schwer, sich eine Vorstellung zu machen von dem Gange dieses Fortschrittes. Die einzelnen, unzusammenhängenden, durch keinen gemeinsamen Zweck des Ganzen verbundenen Elemente, werden sich allmälig zu einer organischen Gravitation gesondert und geordnet haben,

denn wiewohl in der Aristophanischen Komödie alle gewöhnliche Form der göttlichen und menschlichen Verhältnisse absichtlich gebrochen oder vielmehr verkehrt, Alles wie auf den Kopf gestellt erscheint, so ist doch ein wohl berechneter Zweck des Ganzen, ein organischer Zusammenhang vorhanden, und die Kunstform ist in Sprache und Rhythmus bis zum höchsten Grade von Vollkommenheit ausgebildet.

Die Attische Komödie theilt sich in die „ältere" und „neuere" und diese Abtheilung scheidet beide Arten nicht etwa blos in der Zeitfolge, sondern sie sind nach Form und Inhalt wesentlich von einander verschieden.

Unter den Vorgängern des Aristophanes wollen wir nur als die vorzüglichsten Kratinos und Eupolis nennen. Wir gehen gleich zu Aristophanes über, denn durch ihn kennen wir die „ältere" Griechische Komödie vollkommen, aus ihm tritt ihr Geist vollständig hervor, und in einigen von seinen Werken steht die poetische Komödie überhaupt auf einer Stufe, die bis auf die neueste Zeit nicht erreicht worden ist.

Aristophanes wurde um 444 v. Chr. geboren, wahrscheinlich nicht in Athen, wiewohl es gewiß ist, daß sein Vater Athenischer Bürger war, aber auch, daß das Bürgerrecht des Sohnes mehreremale in Zweifel gestellt wurde auf Anklage des Kleon, den er mit seiner Satyre verfolgte und der sich deshalb unabläßig bemühte, ihn von Athen zu vertreiben. Es liegt im Grunde nicht viel daran, daß wir von seinen bürgerlichen Lebensverhältnissen nur geringe Kunde haben, sein künstlerisches Leben kennen wir. Weil Aristophanes sich in seinen Werken Alles erlaubte, Jedes verwendete, das Größte wie das Kleinste, bis in die höchste Sphäre der erhabensten und geläutertsten Poesie reichte und dabei manchmal aus dem Sumpfe der Gemeinheit Reizmittel schöpfte, eben so wie ein edler Raubvogel, der stete Bewohner der Höhen, bisweilen Würmer aus dem Schlamm holt, weil er Unzucht

und Sittenlosigkeit geißelte, ohne die übereinkünftlichen Schranken der Sitte zu berücksichtigen, weil er alles Beengende von sich abschüttelte und ein Jedes in unverfälschter Benennung enthüllte, Alles, was sich verstecken wollte, an das helle Licht einer unbestechlichen Untersuchung zog, so hat man die nachtheiligsten Schlüsse auf seinen moralischen Charakter gemacht. Ich denke, mit Unrecht, gewiß zum allergrößten Theil, aber man darf sich nicht darüber wundern, daß ein solcher Attila der Satyre, dessen Geißel Wunden schlug, die immer offen blieben, von den Getroffenen in ihrem Entsetzen aller Frevel beschuldigt wurde, und wir Modernen zumal sind von den selbstgeschaffenen Stricken hundertlei Rücksichten so eingeschnürt, daß es sehr begreiflich ist, wenn Manchen unter uns die Aristophanische Schrankenlosigkeit als satanische Vermessenheit erscheint. Müßte ich doch befürchten, von Dem und Jenem für gottlos gehalten zu werden, wenn ich daran erinnern wollte, daß die Bibel Manches so ungeschmückt beim rechten Namen nennt, daß man „gereinigte" englische Familienbibel hat, bei deren Lesung an keine Gouvernante beängstigende Fragen gerichtet werden können. Mag Aristophanes, dessen Geist über alles Niedrige erhaben war, im Leben nicht fleckenlos gewesen seyn, immerhin bleibt es gewiß, daß er in seinen Werken große und ernste Zwecke vor Augen hatte, daß er darauf hinarbeitete, die ältere athenische sittliche und staatliche Unverdorbenheit zurückzuführen; das geht unverkennbar aus seinem ganzen Streben hervor, das bleibt im Ganzen immer achtungswerth. Aristophanes hatte sich sorgsam für seine Kunst vorbereitet, welche er selbst die schwierigste von allen nannte, und die hohe Vollendung in manchen von seinen Werken beweist genugsam, daß er es mit dem Studium nicht leicht genommen hat. Zuerst trat er unter fremdem Namen auf, wie man die Frucht verbotener Liebe Anderen zur Pflege übergiebt, so äußert er sich selbst darüber. So erschienen seine

ersten Stücke: „die Zecher", „die Babylonier" und „die Acharner" unter dem Namen Kallistratos. Daß eine poetische Scheu, und nicht persönliche Feigheit ihn dazu bestimmt hatte, bewies er am besten in dem ersten Stücke, womit er unter seinem eigenen Namen auftrat, denn in diesem „die Ritter" verfuhr er auf die derbste Weise gegen Kleon, der damals der entschiedene Liebling des Volkes war und große Macht hatte, ja gegen das Volk selbst, das er personifizirte als einen gewissen Demos, zuerst einen grämlichen, schwachsinnigen und eitlen Alten, der nur aufhorcht, wenn ihm lächerliche Schmeicheleien gesagt werden, der immer dem zuletzt Redenden Recht giebt. Die Darstellung dieses Stücks war in solchem Grade ein Wagniß, daß kein Maskenmacher für den darin vorkommenden Lederhändler eine Maske mit den Zügen des Kleon fertigen wollte und Aristophanes daher die Rolle selbst spielte und sein Gesicht malte, wiewohl Kleon im Charakter selbst so entschieden gezeichnet war, daß es auf die äußerliche Gesichtsähnlichkeit gar nicht ankam. Aristophanes hatte also den vollen persönlichen Muth seines Witzes. Man hat ihm sehr verargt, daß er gegen Sokrates auftrat und ihm sogar Antheil an dem Tode des unglücklichen Weisen vorgeworfen. Das ist nun unter allen Umständen sehr mißverstanden, denn Aristophanes hat zuverläßig Sokrates nicht gehaßt und Nichts gethan noch thun wollen, um ihn verhaßt zu machen, das beweist allein schon die Vorliebe des Plato für die Aristophanischen Werke. In den „Wolken" hat allerdings Aristophanes den Sokrates lächerlich gemacht, aber nur weil er die Philosophie lächerlich machte; eigentlich richtete sich der Angriff gegen die Sophisten, und bekanntlich war Sokrates ihr größter Gegner, aber der Dichter eifert auch gegen die Sucht, die Schulen der speculativen Philosophen zu besuchen, da doch nur wenige Auserwählte dem kühnen Gedankenfluge des Meisters folgen können, die Begabteren nur die Spitzfindigkeiten der dialektischen

Methode lernten, womit sie dann im Leben die natürlichsten und klarsten Verhältnisse verwirrten und in Zweifel stellten, während gewöhnliche Menschenkinder in den philosophischen Schulen ganz confus und unpraktisch wurden. Das war es, was Aristophanes in seinen „Wolken" zeigen wollte, und das ist an und für sich so wahr und richtig, daß es noch heutzutage die vollkommenste Anwendung finden kann. Warum sollte der Dichter dabei nicht Sokrates, den ersten Meister und Lehrer der Denkkunst, aufführen, da überhaupt damals die Komödie das Recht und die Befugniß hatte, die Führer und Leiter von durchgreifenden Richtungen im geistigen und staatlichen Leben zur Rechenschaft zu ziehen. Aristophanes vermeintliche Schuld an der Mißkennung und Verfolgung des Sokrates, welche mit dem tragischen Schierlingsbecher endete, ist eines von den Mährchen, welche aus Unkenntniß des antiken Lebens noch immer häufig aufgetischt werden und in so vielen älteren Lehrbüchern verzeichnet stehen, daß es immer noch nicht überflüssig ist, den Ungrund davon am geeigneten Orte zu wiederholen. Ueberhaupt muß man die Aristophanische Satyre, so ätzend und bis in das Mark aufrüttelnd sie auch war, doch nicht mit der berüchtigten und sprichwörtlich gewordenen archilochischen Verhöhnung verwechseln. Der hochbegabte Lyriker und Epigrammetist Archilochos, der in manchen Gedichten, wie z. B. in seiner Ode an Herkules erhaben und großartig war, zeigte zwar in seinen Spottliedern und Epigrammen das höchste Talent der beißendsten Satyre, Scharfsinn und eine Kraft des Ausdrucks, welche ihr Opfer traf mit der Unfehlbarkeit der herkulischen Pfeile, aber dabei war er gemein und schonungslos blos in der Absicht, zu verletzen und zu schaden. Aristophanes dagegen hatte mit seinen Stücken immer einen politischen oder sozialen Zweck, er stand immer auf einer genialen Höhe und seine Satyre, wie persönlich und zerfleischend sie auch war, kommt immer nur als

Mittel vor, um eine Absicht zu erreichen, die sich oft als edel und für das Volksleben wohlthätig zeigte, oder sie dient dazu, dem rein poetischen Ergötzen des Witzes für den Zuschauer eine Realität zu geben. Es kommt überall darauf an, sich eine richtige Vorstellung zu machen von der Natur und dem Wesen der damaligen Komödie, welche eine sogar gesetzlich begründete Stellung einnahm, wie sie in solcher Art nie da war und vielleicht nie mehr seyn wird.

Das äußere Gebiet der älteren attischen Komödie war unbegrenzt, sie hatte das Recht einer vollkommenen Schrankenlosigkeit. Das war zwar nur eine äußere Bedingung, durch welche ihr innerer poetischer Werth keineswegs verbürgt werden konnte, ohne welche sie aber auch nicht das hätte werden können, wozu Aristophanes sie machte. Nachdem nämlich die Pisistratiden aus Attika vertrieben worden waren und Klisthenes 510 v. Chr. die solonischen Gesetze geändert hatte, nachdem also die reine Demokratie eingeführt worden war, wurde durch ein förmliches Gesetz den Komikern erlaubt, jeden Athener seiner ganzen Persönlichkeit nach mit seinem wirklichen Namen in jeder beliebigen Weise auf die Bühne zu bringen, ohne daß dadurch eine Klage gegen den Dichter begründet werden konnte. Um dieselbe Zeit war es wohl auch, daß den Komikern gestattet wurde, einen Chor in der Art, wie die Tragiker zu den Wettkämpfen auszurüsten. Dieser gesetzliche Zustand blieb bis zur Zeit der dreißig Tyrannen mit kurzen Unterbrechungen gegen hundert Jahre in Kraft. Das Theater und die Reden in den Volksversammlungen bildeten vorzugsweise die freie Presse der Athener und daher war auch das Theater in Tragödien wie in Komödien mehr oder weniger, andeutungsweise oder geradezu politischer Natur, es konnte fast gar nicht die Politik umgehen, denn damals konnte man auf der Bühne dem Familienleben nur durch seine Beziehungen zum öffentlichen Leben einen Reiz

geben. Hieraus folgte auch, daß nur solche Persönlichkeiten auf die Bühne gezogen wurden, welche irgend eine öffentliche Bedeutung hatten, nur deshalb wurde auch ihr Familienleben ausgebeutet, und meist nur in sofern dadurch ihre öffentliche Thätigkeit beleuchtet werden konnte. Deshalb überfloß das Theater von Beziehungen auf Alkibiades, Sokrates, Euripides u. s. w., nur weil der sonst gemeine und talentlose Kleon unbegreiflicherweise den Haufen für sich gewonnen hatte, ungefähr in der Art, wie der Brauer Santerre im Anfange der französischen Revolution, konnte er so zu sagen mit dem aristophanischen Witze beehrt werden. Wie in der Presse, so geschah es auch den griechischen Dramatikern, nicht immer konnten sie sich ohne Gefahr der unbegrenzten Freiheit bedienen, aber solche unangenehme Folgen traten erst nachher ein, wenigstens ist uns kein Beispiel bekannt, daß das atheniſche Volk im Theater irgend eine Anwendung der vollkommenen Schrankenlosigkeit rügte. In allen dramatischen Beziehungen konnte die ältere Komödie auch phantastische Willkür üben, wie wir das bei Aristophanes sehen werden. Die Chöre konnten aus welch immer phantastischen Personen bestehen und eintreten, wann und in welcher Art es dem Dichter in den Sinn kam. Der älteren Komödie war ferner in der Form eine Gestaltung ausschließlich eigenthümlich, nämlich die sogenannte „Parabase". Das griechische Wort bedeutet buchstäblich „Uebergang oder Abschweifung" und die Parabase schweifte auch ab von dem Gange des Stücks, denn so nannte man eine die Handlung unterbrechende Anrede des Dichters an die Zuschauer. Die Parabase wurde vom Chor ausgeführt, der im Namen des Dichters sprach. Da auch in der geregelten Komödie die Form phantastisch und der Willkür des Dichters anheim gestellt war, so konnte diese Unterbrechung die Handlung des Stücks nicht stören, obwohl sie allerdings die in dem ersten Theil des Stücks angeregte Stim-

mung, wenn nicht aufhob so doch aufhielt, denn die Parabase handelte zum öftersten von Sachen, die dem Inhalte des Stücks ganz fremd waren. In der Parabase strich z. B. der Dichter seine eigenen Verdienste heraus, manchmal mit absichtlicher Uebertreibung, so daß es wie Ironie aussehen konnte, oder er verhöhnte seine Nebenbuhler, verspottete die Kunstrichter, wenn sie in einem früheren Wettkampfe einem Anderen den Preis zuerkannt hatten, sprach seine Meinung aus über politische Angelegenheiten, stellte wie in der Volksversammlung Anträge in Betreff des Gemeinwohls bisweilen in scherzhafter Form manchmal sehr ernsthaft, so daß alsdann die Parabase auffallend abstach von dem komischen Inhalt des Stücks, in welche sie hineingeschoben war. Sie hatte keinen bestimmten Platz, trat aber gewöhnlich um die Mitte des Stücks ein, wenn gerade die Bühne leer war. Höchst wahrscheinlich haben die Dichter der geregelten Komödie die Parabase beibehalten als einen Ueberrest der alten Jambistenvorträge, um eine ihnen willkommene Gewohnheit zu erhalten, sich persönlich vernehmen zu lassen, Abwechslung hineinzubringen, wenn etwa der Stoff des Stücks nicht sehr ergiebig war.

Aristophanes besaß die Macht der höchsten Poesie, war ein tiefer Denker, ein staats- und weltkundiger Vaterlandsfreund, ein scharfblickender Menschenkenner. Er wäre, wie auch Plato zu verstehen giebt, ohne Zweifel ein vollendeter Tragiker geworden, wenn er es gewollt hätte. Er wählte das Gegentheil, der Form nach, aber es ist ein sinniger Ernst in seinen Zwecken, in der tollsten Verhöhnung der Verkehrtheiten seiner Zeit liegt ein Gram des Dichters über die unheilbare Verirrung, in der unzüchtigen Verspottung des Lasters ist oft ein Zug von schmerzlicher Ironie, in welcher Trauer über die eingebüßte Sittenreinheit durchblickt, in den Persönlichkeiten nicht sowohl Schadenfreude als Unmuth über die

durch sie vertretenen Richtungen. Fast mit jedem Stücke hatte Aristophanes einen bestimmten Zweck und in Beziehung auf diesen ist eine consequente Methode in der scheinbar zwecklos gewürfelten Form, denn das Ganze strebt mit vollem Bewußtseyn dahin, die Stimmung zu erwecken, welche er hervorbringen wollte. Aristophanes war Meister aller poetischen Formen, so oft er will handhabt er jede bis zur ausgebildetsten Vollendung, er ist erhaben, großartig, gedankenreich, anmuthig, leicht, sein Witz kann eben so poetisch-harmlos im Allgemeinen, als schneidend und stechend im Einzelnen seyn, sein Zorn ist zermalmend, er ist derb und bäuerisch-heimtückisch im Volkswitz, schlüpfrig in sinnlichen Anspielungen, allerdings, aber genial, er trifft den Ton und den Ausdruck der gemeinsten Verständigungsweise, aber in der Art einer geistigen Gewalt, der jede Redeweise geläufig ist, die höchste wie die niedrigste. Es hat vielleicht nie einen Dichter gegeben, der seine Sprache so bewältigt hat wie Aristophanes, er hat ihr alle Geheimnisse abgelockt, er spielt mit den schwierigsten poetischen Formen, er ist schlagend im gedrängtesten Ausdruck, gestaltet neue Ausdrücke in eben so eigenthümlicher als treffender Weise und wiewohl eine Masse von Beziehungen für uns nothwendig verloren seyn müssen, weil wir die Verhältnisse nicht kennen, die sie in Anspruch nehmen, so sind uns doch so viele deutlich, daß wir auch in diesem Bereiche des Dichters sinnreiche Erfindungsgabe bewundern müssen. Parodie und Travestie sind oft so frostige Formen der Komik, weil sie meist nur verkehrte oder übertriebene Abklatschen eines Vorhandenen hervorbringen und peinvoll sich mühen, überall einen Gegensatz herauszupressen. Die Allegorie ist es fast immer, wenn sie nicht das Gemeinte lebendig heranziehen kann. Aristophanes aber ist auch in diesen Formen so selbstschaffend, daß überall ein eigenthümliches Leben aus ihnen hervorquillt — in der Art, wie Jedermann sich am Don Quixote ergötzen

kann auch wenn er gar nicht die Ritterromane kennt, welche darin verspottet werden. Hiervon muß man nur viele Ausfälle auf Euripides ausnehmen, die man nicht wohl verstehen kann ohne das parodirte Original zu kennen, weil es nicht blos auf die Worte ankommt, sondern auf die Tendenz des ganzen Stücks, worin das Angezogene steht. Aristophanes verspottet nicht nur damit, daß er das Fremde von seiner Stelle schiebt und in eine niedrige Umgebung stellt, sondern er bringt etwas an und für sich Köstliches hervor, in welchem unter Anderem auch die Nichtigkeit eines schon Vorhandenen gezeigt wird, er übertrifft meistens was er zerstören will, er ist mindestens immer der Ebenbürtige seines Gegners, er hetzt nicht Feinde auf ihn, damit die Menge der Verfolger ihn umbringen soll, er bekämpft ihn im Zweikampfe vor Aller Augen. Den Menschen darzustellen als ein in den Banden sinnlicher Triebe schmachtendes Wesen, das Streben seiner höheren Natur, sich von diesen Fesseln zu befreien, als ein vergebliches zu verspotten, ist ein Vorrecht aller Komiker, es ist indessen nicht zu läugnen, daß Aristophanes sich dessen bis zur Ungebühr bedient hat, wie schon darauf hingewiesen wurde. Der Volkswitz war aber zu allen Zeiten in einzelnen Theilen unfläthig, er ist es noch, er nimmt die Vergleichungen wie sie ihm gerade zur Hand sind, dem Ackerknecht ist Mist nicht Unrath, der Geruch von Theer ist dem Matrosen nicht Gestank. Das antike Leben kannte nicht eine Absperrung der Stände in der Art, daß es eine verfeinerte Portion des Publikums geben konnte, der das Volksleben unbekannt blieb, die ein ganz getrenntes Daseyn führte, eine eigene Literatur, eine besondere Kunst, ein verfeinertes Theater für sich hatte. Aristophanes sprach zu allen Athenern und unter ihnen entsetzte sich Niemand über die Derbheit und Rücksichtslosigkeit des Volkswitzes, auch nicht Sokrates und Plato, die in der Art, wie er ihn oft verwendete, die geniale Kraft erkannten, die

ihren kühnsten Speculationen zu folgen vermochte. Freilich kommen manche Stellen in Aristophanes vor, welche die Schamhaftigkeit verletzen. Damit hatte es bei den Griechen eine eigene Bewandtniß. Die Frauen und Töchter der atheniſchen Bürger, welche so wohlhabend waren, daß sie nicht der Beihülfe ihrer Weiber brauchten zum Lebensunterhalt, führten ein ganz abgesondertes Leben in einem Frauenzwinger, wie man wohl das Gynäkeïon übersetzen kann, sie nahmen keinen Theil an den Mahlzeiten, bei welchen Fremde zugegen waren, und kamen überhaupt so wenig als möglich zum Vorschein. Einige Stellen in antiken Schriftstellern machen es wahrscheinlich, daß solche ehrbare Matronen wohl bei der Aufführung von Tragödien zugegen waren, darüber aber ist man einig, daß sie den Komödien nicht beiwohnten. Wenn nun die Männer die strengste Sitte beobachteten in Beziehung auf die weiblichen Mitglieder ihrer Familie, so entbehrten sie darum nicht des Umgangs mit Frauen in ungezwungener Weise. Die Hetären waren Freundinnen der Männer, welche ihre Freundschaft bezahlten; das wurde keineswegs für unehrenhaft gehalten und wenn die Hetäre auch der ehrbaren Matrone nachstand, so wurde sie doch darum nicht in der öffentlichen Meinung mit Verachtung gebrandmarkt. Solche Hetären waren Freundinnen der ersten Staatsmänner, Philosophen und Künstler, und wenn auch Einige unter ihnen die leibliche Schönheit durch geistige Bildung erhöht haben, so werden auch diese dem freien Worte der Männer schwerlich einen Zügel angelegt haben, der etwas Anderes als höchstens Geschmackloses verhinderte. Dazu kam noch, daß viele religiöse Feste den vertraulichen Verkehr beider Geschlechter als etwas vollkommen Erlaubtes geradezu begünstigten. In den Tempeln wurden Mädchen (Ergastinen) und Jünglinge (Pastophoren) erhalten, welche für die zum Schmuck des Gottesdienstes nöthigen Geräthschaften zu sorgen hatten, bei den Opfern Hülfe leisteten, bei den Umzügen im

Gefolge waren. Wenn wir auch annehmen können, daß diese Tempelkinder mancherwärts in Zucht gehalten wurden, so war das entschieden bei den sogenannten Hierodulen nicht der Fall. Aus Asien war nämlich ein Naturdienst der Venus eingeführt worden, der unter Anderem in den Tempeln dieser Gattung die Unterhaltung von jungen Sklaven und Sklavinnen veranlaßte, welche bei den religiösen Festen den Pilgern für Geld zu Gebote standen, und dieser Verkehr war dem Tempelschatz so einträglich, daß z. B. der Venustempel auf der Insel Samos, und wahrscheinlich noch andere von solchem Erwerb gebaut wurden. War das Hierodulenwesen nun auch in Athen nicht geradezu vorhanden, sondern auf den Inseln, an der asiatischen Küste und in Sicilien, so war man doch damit bekannt, wenn auch die höhere Bildung Athens überhaupt den Verkehr mit freien Weibern wenigstens der Form nach gemildert haben mag. Auf dies Alles haben wir hinweisen müssen, um zu zeigen, daß die Zuschauer der alten attischen Komödie Lebensgewohnheiten hatten, welche von unsern sittlichen Begriffen sehr abwichen. Aristophanes wollte Alle für sich und seine Absichten gewinnen, führte Personen jeden Standes in seinen Stücken vor und wenn ein Witz oder Spaß ihm einfiel, so konnte ihm dabei nicht einfallen, daß er sich zu scheuen habe, seiner Laune freien Lauf zu lassen. Man muß wohl bedenken, daß es nicht seine Absicht war, Lüsternheit zu erregen, er tadelte und verspottete ja gerade diejenigen, welche der Verweichlichung schmeichelten, sie beschönigten, ihr sogar Stoff boten in einer schlaffen Gesinnung, welche die Athener aller großen Dinge unfähig machte; darum rief Aristophanes immer die Mäßigkeit und sittliche Kraft der Griechen aus der Zeit der Perserkriege an und zeigte in treffenden Bildern die immer mehr einreißende Verderbtheit.

Von den aristophanischen Komödien besitzen wir folgende: „Die Acharner" — „Die Ritter" — „Die Wolken" — „Die

Weſpen" — „Der Frieden" — „Die Vögel" — „Lyſiſtrate" — „Die Thesmophoriazuſen" — „Die Fröſche" — „Die Ekkleſiazuſen" — „Der Plutos". —

„Die Acharner" war das letzte Stück, welches Ariſtophanes unter dem Namen des Kalliſtratos aufführen ließ. Der Dichter gehörte zu denen, welche gleich vom Anbeginn des peloponeſiſchen Krieges deſſen verderbliche Folgen für Griechenland im Allgemeinen vorausſah und daher ſtets zum Frieden rieth. In den Acharnern haben wir gleich ein Beiſpiel davon, wie er einen ſehr ernſten Zweck auf die ergötzlichſte Weiſe zu erreichen verſtand.

Dikäopolis aus Acharnä, einem Flecken in Attika, ein einfacher Landmann mit einem ſehr geſunden Verſtande, der eigentlich der Ariſtophanes ſelbſt iſt, hat ſich mit den übrigen Acharnern vor den verheerenden Streifzügen der Spartaner nach Athen flüchten müſſen, wo er aber immer ſein friedliches Landleben ſehr vermißt und mit Entrüſtung bemerkt, daß das Volk durch Vorſpiegelung fremder Hülfe zum Kriege angetrieben wird. Er beſchickt daher die Feinde und es gelingt ihm, einen Separatfrieden mit den Spartanern zu Stande zu bringen für ſich und ſeine Familie. Nun verläßt er die Stadt, wo es ihm gar nicht gefallen hat, und begibt ſich auf's Land, um ſich recht gütlich zu thun. Die acharniſchen Kohlenbrenner ſind aber äußerſt aufgebracht gegen Dikäopolis, der ſich verſtändigt hat mit den Spartanern, die ſie wüthend haſſen, ſie verfolgen ihn und nur mit Mühe erreicht er von ihnen, eine Vertheidigungsrede halten zu dürfen, aber hinter einem Block, auf dem ſein Kopf fallen ſoll, wenn es ihm etwa nicht gelänge, ihren Beifall ſich zu erwerben. Dikäopolis meint, unter ſolchen Umſtänden müſſe er ſehr darauf bedacht ſeyn, einen möglichſt rührenden Eindruck auf die Menge zu machen, und wer verſtünde ſich wohl beſſer darauf, ſeine vom Schickſal maltraitirten Helden im kläglichſten Aufzug und mit den

thränenreichsten Redensarten im Munde vor die Zuhörer hinauszusenden als Euripides? Er eilt daher zum Tragiker hin, dessen Sklave Kephisophon, von dem man munkelt, daß er seinem Herrn beim Tragödienmachen zu Dienste sey, den Hülfesuchenden abweist, denn Euripides habe keine Zeit, weil er ganz hoch oben im Hause sitze und einen tragischen Stoff in seinem Gehirn herumwälze. Dikäopolis winselt aber so lange bis Euripides herabkommt, und nun bettelt er von ihm irgend ein zerfetztes Gewand aus seinen Tragödien, damit er recht jämmerlich aussehe und von den lumpigen Ideen erfüllt werde, welche die euripidischen Helden zu Markte bringen. Euripides bewilligte ihm das ganz durchlöcherte Bettlerornat des Telephus, das, wie er Kephisophon anweist, auf den thyestischen Lumpen liegen muß, und unter denen der Ino. Diese ganze Scene ist durchwoben mit Versen aus den euripidischen Tragödien, welche auf die komischste Weise travestirt sind. In so sicheren Gewändern, ausgestattet mit den nie fehlenden, die Thränenfisteln unwiderstehlich kitzelnden Rührmitteln Euripidis, gelingt dem Dikäopolis das diplomatische Kunststück, seine Feinde zu theilen, denn er schiebt alle Verantwortung des Krieges auf Perikles, der kurz vorher an der Pest gestorben war, und auf die Megarer, die auch weit weg sind. Einige von den Kohlenbrennern, welche den Chor bilden, jauchzen ihm Beifall zu, die Anderen toben desto heftiger und rennen davon, um General Lamachos zu holen, damit er den frechen Dikäopolis züchtige. Lamachos, bis an die Zähne bewaffnet, tritt in korporalmäßiger Steifheit pralerisch auf und wird von Dikäopolis weidlich gehänselt und ausgelacht. Letzterer eilt dann nach dem neutralen Gebiete, das er abgesteckt hat und wo ein Markt gehalten werden soll.

Hier tritt die Parabase ein, in welcher der Chor den Aristophanes als einen kühnen und wohlmeinenden Vaterlandsfreund außerordentlich lobt und die Athener tadelt,

weil sie alte und ruhmwürdige Krieger so unverantwortlich vernachlässigen.

Bei Fortsetzung des Stücks sieht man, wie der Markt des Dikäopolis mit den prächtigsten Leckerbissen versorgt wird. Lamachos wird benachrichtet, daß die Feinde einen Einfall gemacht haben, und während er sich rüstet, um ihnen entgegen zu gehen, bereitet Dikäopolis mit seinen Freunden ein üppiges Mahl; auf der einen Seite werden Helm, Harnisch und Schwert geputzt, auf der andern die Weinkanne, der Braten auf's Spieß gesteckt und Drosseln gerupft, Alles begleitet von den drolligsten und in ihrer komischen Kraft doch das ernsteste Bedenken anregenden Reden. Lamachos zieht in den Krieg und Dikäopolis geht zum fröhlichen Schmaus. Bald darauf kommt Lamachos wieder zurück, nachdem vorher dem Chor berichtet worden, daß sein Heer zurückgeworfen ist und abscheuliche Schläge bekommen hat. Der im peloponesischen Kriege berühmte Feldhauptmann erscheint in dem erbärmlichsten Zustande, hinkend und baarhaupt mit blutender Stirne stützt er sich auf zweien ebenfalls übel zugerichteten Waffengenossen. Diesem Kleeblatte gegenüber zeigt sich bald ein anderes von ganz verschiedener Natur. Dikäopolis kommt nämlich betrunken vom Schmause zurück und wird von zwei gutwilligen Dirnen geführt. Lamachos, der vor Hunger und Durst verschmachtet, jammert entsetzlich über sein Ungemach, das den jubelnden Dikäopolis höchlichst ergötzt, er ahmt seine Jeremiaden nach und verhöhnt ihn. Mit dieser Pararelle zwischen den Leiden des Krieges und den Freuden des Friedens, untermischt von bakchischen Gesängen des Chors, endigt das Stück.

Im „Frieden" verfolgt der Dichter denselben Zweck. Der erste Theil, in welchem Trygäos auf einem Mistkäfer gen Himmel reitet um die Friedensgöttin, welche sie da oben eingesperrt haben, zu befreien und herabzuholen, ist sehr frisch

und lebendig, aber der zweite Theil fällt merklich ab und ist in der That des aristophanischen Genius völlig unwürdig.

Das Bedürfniß des Friedens für die Familie hat Aristophanes noch in einem dritten Stücke an's Licht gestellt. „Lysistrate" ist wegen der durchgängig komischen Situation und des derben aber sprudelnden Witzes eben so berühmt als berüchtigt wegen des der modern-sittlichen Umgangspolizei mißlichen Inhalts. Des zarten Verhältnisses der ehelichen Liebe bedient Aristophanes sich allerdings mit unzarter Rücksichtslosigkeit, aber in der Art eines Arztes, der, soll er helfen, auch das Verborgenste enthüllen muß. Nach dem, was wir oben gesagt haben von den Lebensgewohnheiten der Griechen, begreift man, daß die Athener sich an diesem Stücke ungemein ergötzt haben, und auf Jeden, der momentan ihren Standpunkt einnehmen kann, wird es beim Lesen ebenso wirken.

Die Weiber empfinden schwer das Ungemach des unaufhörlichen Krieges: nicht nur wird der Wohlstand der Familien zerrüttet, sondern die Männer sind zu ungebührlich langen Abwesenheiten genöthigt, kehren oft gar nicht, meist verwildert und verdorben, manchmal sogar lahm zurück, und sind dann in ihrem Hausstande eine unbrauchbare Last. Da nun die Männer allein Frieden schließen können und es doch nicht wollen, so muß ein Mittel gefunden werden, um die Männer zu friedlichen Gesinnungen geneigt zu machen. Einen solchen Plan hegt Lysistrate, eine athenische Frau, welche mit ihrer Freundin, Kalonike, ungeduldig die Ankunft der zu einer berathenden Versammlung eingeladenen Weiber erwartet. Diese kommen truppweise herbei, und nachdem Lysistrate in einer Rede die üble Lage der Dinge auseinander gesetzt hat, rückt sie mit einem kühnen Antrag heraus. Sie schlägt nämlich vor, daß alle Frauen sich eidlich dazu verpflichten sollen, ihren

Männern so lange streng zu versagen, was sie unter gewöhnlichen Umständen von einer Frau zu fordern berechtigt sind, bis sie Frieden machen. Die Frauen erkennen sogleich die volle Bedeutung dieses letzten Mittels und beschwören bei einem gefüllten Glase den schauerlichen Entschluß. Die über diesen Erfolg sehr erfreute Lysistrate theilt dann ihren Genossinnen mit, daß die alten Weiber in die Verschwörung eingeweiht sind und sich sogleich der Burg (Akropolis) bemächtigen werden. Bei der Verwandlung der Bühne ist diese Heldenthat bereits vollzogen, die Weiber sind im Besitz der Akropolis und ein Chor von alten Männern rückt heran und bereitet sich, Feuer anzulegen, um auf solche Weise die Weiber aus der Burg zu vertreiben. Die Weiber begießen sie unter vielen höhnischen Reden mit Wasser. Einem Rathsherrn geht es nicht besser, seine Häscher werden von den Weibern verjagt und er selbst muß sehr durchnäßt abziehen. Die Weiber haben allerdings den Angriff zurückgeschlagen, sie sind Sieger, aber nun tritt ein Umstand ein, der sehr geeignet ist, der tapfern Lysistrate höchst unangenehme Verlegenheiten zu bereiten. Ihre Untergebenen fangen nämlich an zu empfinden, daß der herbe Bann nicht blos die unglücklichen Männer trifft, daß seine Urheberinnen auch unter ihrer Grausamkeit leiden; sie werden in dieser zwar erhabenen aber männeröden Einsamkeit von einer unerklärlichen Sehnsucht angewandelt, und die eben so scharfblickende als erfahrene Lysistrate verheimlicht sich keinen Augenblick die ganze Größe der Gefahr, besonders da der Männerchor vor dem Propyläenthor der Akropolis erscheint. Als aber ein Mann, Kinesias genannt, sich bei dem weiblichen Wachtposten meldet und seine Frau wieder haben will, wird dieser günstige Umstand mit dem feinen Takt des verschlagenen Geschlechts zum Triumph der rebellischen Weiber klug benutzt. Myrrhine, die listige Ehehälfte des sehnsüchtigen Mannes, wird herbeigerufen und begreift sogleich,

welche Rolle sie zu spielen hat. Sie weiß sich mit so viel Liebreiz zu benehmen, ihre liebkosenden Worte sind so ungemein zweckmäßig darauf berechnet, dem liebeheißen Kinesias die Wonne zu vergegenwärtigen, die er entbehren muß, es ist etwas so Bräutliches in den Schlangenwindungen ihrer Rede und ihrer Mimik, daß ein Liebesschauer durch des Armen Nerven bebt und sein Blut hoch aufwallt; wie er aber die Arme nach ihr ausstreckt — läuft sie lachend davon: ohne Frieden keine Weiber, und mit ihnen ist er auch mißlich. Höchst komisch ist die Art, wie der Männerchor dem Getäuschten sein ironisches Beileid bezeigt. Nun beginnen Unterhandlungen. Spartanische und atheniſche Abgeordnete treten auf und machen Anerbietungen; die Männer können absolut nicht mehr leben ohne ihre Weiber, die nach dem Auftritt mit Kinesias in charakteristischer Sprödigkeit verharren. Lysistrate erscheint mit der Göttin des Friedens. In salbungsvoller Rede hält sie beiden Theilen ihr Unrecht vor, die siegreichen Frauen dürfen keine zu harten Bedingungen stellen, wozu sie sehr geneigt scheinen, die Männer müssen den politischen Frieden gewährleisten, um den häuslichen zu gewinnen. Der Frauenchor jubelt über den gelungenen Plan, Lysistrate verspricht Jedem sein Weib, und das Ganze endet mit einem Friedensfest der possierlichsten Art. Das Stück ist durchweg eine wahre Komödie, die Handlung, die Stellungen der Personen, die Charaktere sind immer komisch, die Verlegenheiten, welche die Sieger sich bereiten, machen sie so lächerlich wie die Gefoppten, und Alles beruht so vollkommen auf den unveränderlichen Verhältnissen der menschlichen Natur, daß das Stück noch heute dieselbe komische Wirkung hervorbringt wie vor zweiundzwanzig Jahrhunderten als es in Athen gegeben wurde, und die Akropolis wiederhallte von dem unauslöschlichen Gelächter der Zuschauer.

In den „Rittern" stimmt Aristophanes einen ganz andern

Ton an. Es ist allerdings eine Komödie und auch komisch in den Situationen, die äußerst wirksam sind, aber der Dialog ist nicht heiter und harmlos, sondern bitter und heftig, es ist überhaupt ein politischer Angriff in dramatischer Form, merkwürdig wegen der Keckheit, womit nicht nur einzelnen Personen, sondern auch dem Volke ungescheut zu Leibe gegangen wird. Wir haben bereits den Hauptinhalt angegeben, und wollen hier nur bemerken, daß der Dichter dafür zwar den Preis, aber auch eine Tracht Schläge bekam, eine Ueberraschung, die ihm nach der Aufführung von einigen Anhängern des im Stücke so grausam mißhandelten Kleons bereitet wurde.

Die Tendenz der „Wolken" ist besprochen worden. Die Handlung ist in der Kürze folgende. Der Landmann Strepsiades hat einen Sohn, Pheidippides, der, durch die Heirath mit einer Städterin in ein verschwenderisches und liederliches Leben hineingerathen, nun voller Schulden ist. Der Vater meint, in dieser drückenden Noth könne Niemand helfen als Sokrates, denn er verstehe besser als sonst Jemand, seinen Schülern solche Pfiffigkeit beizubringen, daß sie mit bloßen Worten das einfachste und klarste Recht in Unrecht verwandeln, und von ihm könne man ganz gewiß lernen, wie man mit spitzfindigen Ausreden seinen Gläubigern entkomme. Er weckt den schnarchenden Pheidippides, der aber von Philosophie nichts hören will. Strepsiades geht also selbst zum Sokrates und klopft an seine Thüre. Ein Schüler empfängt ihn mit der hochnasigen und zerstreuten Herablassung angehender Philosophen, die immer thun als würden sie zum Nachtheil der Menschheit aus den allerwichtigsten Speculationen aufgeschreckt. Der Schüler öffnet aber doch dem verdutzten Strepsiades die Sokratische Werkstatt, wo die Speculanten speculiren. Da sieht es denn eigenthümlich genug aus, die Schüler der verschiedenen Grade mit blaßgelben, abgehärmten Gesich-

tern kauern in sich zusammengesunken, oder lehnen sich mit schlaff herabhängenden Gliedern an die Wand wie Schatten in einem Gedankenspital; Einige starren den Fußboden an als wollten sie mit den Augen den Mörtel herausbohren, Andere richten zornige Blicke nach Oben als wollten sie den Zeus herabholen, um ihnen das Räthsel zu lösen, das ihr Gehirn auf eine vorgebliche Tortur spannt. Meister Sokrates aber wiegt sich speculativ in einer Hängematte, die, mehrere Fuß über den Boden aufgehißt, so eigentlich im Leeren schwebt. Man muß sich nur wundern, das Aristophanes diese Gruppe nicht vervollständigt hat mit der liebreichen Xantippe, die hier eine unvergleichliche Wirkung hervorbringen könnte. Sokrates ruft dann seine Wolken herbei, die in Gestalt von schmucken Jungfrauen von Oben herabkommen und eine schöne Hymne singen. Die Wolken sagen dem Strepsiades, daß er von Sokrates eine so absonderliche Redekunst lernen kann, daß er im Stande seyn wird, alle Gläubiger bei der Nase zu führen. Während Sokrates sich mit ihm entfernt, um ihn in Dressur zu nehmen, wird die Parabase gesprochen. Aeußerst zornig erscheint der Meister wieder mit Strepsiades, an dem alle Sokratische Weisheit, womit er übergossen wurde, vergeblich herabgeronnen ist ohne irgendwo eindringen zu können. Nachdem der Meister wieder umsonst versucht hat, den dickköpfigen Bauer mit nadelspitzen Syllogismen zu trepaniren, kommt er auf den prächtigen Gedanken, daß, da Nichts in ihn hineingeht, der Mensch vielleicht selbst etwas aus sich herausbringen kann, und er heißt ihn meditiren. Strepsiades jammert sehr komisch über die herbe Zucht der Philosophie, er fängt indessen an zu meditiren, schläft aber gleich ein. Als er wieder aufgeweckt und befragt wird, ob er etwas gefunden habe, bringt er solch komischen Unsinn hervor, daß der weise Sokrates zu der Erkenntniß kommt, daß selbst die göttliche Philosophie nicht vermöge, die Thierheit dieses Sterblichen zu

bewältigen. In höchster Entrüstung entläßt er den völlig Unbildsamen und befiehlt ihm, seinen Sohn herzuschicken. Nach einigem Sträuben kommt Pheidippides. Sokrates will ihn gewinnen durch eine Probe der Kunst, die er lernen soll, und läßt zwei Personen auftreten, welche das vorstellen, was man recht passend mit „Redenschaften" übersetzt hat, nämlich die „gerechte", die auf geradem Wege zur Wahrheit führt, und die „verschmitzte", die durch Blendwerk davon abbringt und zur Täuschung führt. Beide wenden sich an den Neuling und wollen ihn für sich gewinnen. Die gerechte Redenschaft lobt die einfache Sitte der alten Zeit, wo man ohne Grübelei das Rechte fand; die verschmitzte Redenschaft verspottet die hausbackene Einfalt, empfiehlt die durch künstliche Stellungen verwickelte Schlußweise und frägt, ob man es erlebt habe, daß Jemand durch harmlose Biederkeit etwas Rechtes erreichte, geschweige, daß er dadurch sich aus dringenden Verlegenheiten gerettet hätte. Auf solche Weise wird die gerechte Redenschaft ganz aus der Fassung gebracht und entflieht, um einer schmählichen Niederlage zu entgehen. Sokrates entfernt sich mit Pheidippides, um ihm eine gehörige Portion Weltweisheit beizubringen. Strepsiades, von den verfallenen Zinsfristen geplagt, kommt, um zu sehen, wie weit es sein Sohn in der Philosophie gebracht habe. Sokrates lobt Pheidippides, der auch eine kleine Probe ablegt, von welcher der Vater ganz entzückt ist. Nun kommen ein Paar sehr ergötzliche Scenen, in denen der eine Gläubiger abgewiesen wird durch grammatische Künste, die ihn so plagen, daß er davonläuft; einen Andern läßt man gar nicht zu Worte kommen, weil es sich zeigt, daß er in der Naturlehre völlig unwissend ist, also gar kein Recht hat mitzusprechen, er wird mit Schlägen fortgeschickt. Vater und Sohn gehen in das Sokratische Haus, der Chor aber tadelt bitter die neue Lehre und meint, der angehende Sophist werde am Ende doch schlechte Früchte ernten

von der gewaltthätigen Weise das Recht zu deuten. Strepsiades stürzt fluchend aus dem Hause, von seinem Sohne verfolgt. Sie sind in Streit gerathen, weil der Alte den Aeschylos über alle andere Tragiker stellt, der Sohn aber Euripides vorzieht, was bekanntlich auch Sokrates that. Pheidippides prügelt den Vater und beweist ihm unter fortwährenden Schlägen, daß er ein Recht dazu habe, denn es liege in der Natur, die Thiere thäten es und er habe ihn auch geprügelt. Diese zwar sehr begreifliche, dem Alten aber doch zu bündige Beweismethode, bringt ihn außer sich, er schimpft über die Sophisten und über sich selbst, ruft seine Sklaven herbei, schwört, daß eine Werkstatt, worin solch heillose Ueberredungslehre vorgetragen wird, vertilgt werden müsse, und zündet das Haus an, welches unter dem Jammer der Philosophen abbrennt.

Der Raum gestattet nicht, den Inhalt aller aristophanischen Komödien anzugeben, wir wollen daher nur die Tendenz der Stücke bezeichnen, welche ganz auf athenischen Besonderheiten beruhen, und nur ein Paar herausheben, deren Gegenstand allgemeiner ist und für alle Zeiten Geltung hat.

Die „Wespen" stellen das Schädliche und Lächerliche des demokratischen Gerichtwesens an den Tag. Es wurden nämlich mehrere tausend Richter und Gerichtbeisitzer aus dem Volke gewählt und jeder erhielt ein Tagegeld von drei Obolen. Die Folge war, daß die Armen und Unwissenden den Richterstand als einen Erwerbszweig betrachteten, die besseren Bürger sich davon zurückzogen, die Reichen die zerlumpten Richter bezahlten, welche durch eine brutale Stimmenmehrheit das Recht nach Gefallen lenken konnten.

Die „Vögel" sind eine äußerst phantasiereiche Allegorie, worin der athenische Leichtsinn eben so komisch als treffend gezüchtigt wird. Nachdem die Athener von dem herbsten Unglück des peloponesischen Krieges heimgesucht worden waren,

ließen sie sich von dem leichtfertigen Alkibiades verführen, einen tollen Kriegszug gegen Sicilien zu unternehmen, wobei Alles zu Grunde ging, und selbst nach diesem Schlage lebten die Leute in den Tag hinein und bauten die unvernünftigsten Luftschlösser. In der Komödie fliegen einige von aller Habe und aller Ueberlegung erleichterte Athener in die Luft, verbrüdern sich mit den Vögeln und lassen durch diese eine ungeheure Vogelstadt, ein Wolkenkukukheim bauen, von wo aus sie nach Oben und Unten, die Götter und die Menschen beherrschen, nachdem sie allen Verkehr zwischen beiden abgeschnitten haben. In dem Theil dieser Komödie, den Göthe nachgeahmt hat, ist die Modernisirung nicht glücklich ausgefallen, namentlich durch die etwas kleinliche Beziehung auf die kritischen Zustände der deutschen Presse im achtzehnten Jahrhundert, so daß man sich darnach durchaus keine Vorstellung bilden kann von der Kraft und Bedeutung der aristophanischen Dichtung.

In den „Fröschen" wird die Entweihung der Tragödie durch Euripides auf eine außerordentlich originelle Weise dargestellt. Euripides war kurz vorher in Macedonien gestorben, bald nach ihm auch Sophokles, die tragische Bühne war verödet und ihr Schutzgott Dionysos selbst, der tüchtig lächerlich gemacht wird und sich wie Herkules mit Löwenhaut und Keule ausstaffirt hat, entschließt sich, wiewohl ungerne, in die Unterwelt hinabzusteigen, um einen Tragiker heraufzuholen. Die Reise nach der Unterwelt sowohl, in welcher gezeigt wird, daß weil die Tragödie aus ihrer erhabenen Sphäre herausgetreten war, die Götter darin zu lächerlichen Menschen werden mußten, als auch im zweiten Theil der poetische Gerichtshof, bei welchem alle drei Tragiker in ihrer eigenthümlichen Weise auftreten, sind meisterhaft behandelt und in dem Komischen liegt hier ein tiefer Ernst. Den Namen hat das Stück vom Chor der im Acheron hausenden un-

sichtbaren Fröschen, des Sumpfes Quellgeschlecht, wie sie sich selbst nennen.

Die „Ekklesiezusen" (von ἐκκλησία Volksversammlung) stellt eine Weiberherrschaft dar und ist eine Satyre auf die unpraktischen philosophischen Systeme vom besten Staate. Die Weiber verkleiden sich als Männer, gehen in die Volksversammlung und setzen den Antrag durch, daß den Frauen die Staatsleitung überlassen werden soll. Dabei spielt der Communismus auch eine Rolle, die Gemeinschaft erstreckt sich aber nicht blos auf die Güter, sondern auch auf die Personen, und letztere ist es besonders, welche von den Frauen als ein wesentlicher Fortschritt erstrebt wird; das wird in einigen Scenen sehr derb und unverhüllt dargethan.

Die „Thesmophoriazusen" die, Thesmophorien feiernden Weiber, zur Verherrlichung der Demeter als Stifterin des geselligen Menschenvereins, bilden eine köstliche Komödie, die, obwohl ganz gegen Euripides gerichtet, doch eine für alle Zeiten ergötzliche Handlung hat, die mit unnachahmlicher Laune entwickelt ist und in allen Beziehungen der Idee eines Lustspiels entspricht. Die athenischen Frauen sind entrüstet, weil Euripides in seinen Stücken die Weiber nur in ihren Leidenschaften und Schwächen darstellt und das Edlere und Höhere im weiblichen Charakter nicht auffaßt. Bei den Thesmophorien, an denen nur Weiber Theil nehmen dürfen, wollen sie daher den Tragiker anklagen als einen Verläumder, der sie um alles Zutrauen von den Männern bringt, und die Todesstrafe über ihn verhängen. Das erfährt Euripides und überlegt mit seinem Schwager Mnesilochos was zu thun sey, um gegen die gefährliche Anklage eine Vertheidigung anzubringen. Sie gehen daher zum Dichter Agathon, dessen Wesen und Verse so viel Weibisches an sich haben, und muthen ihm zu, daß er in Weiberkleidung zu den Thesmophorien gehen solle, um die Vertheidigung des Euripides anzubringen.

Agathon aber bedankt sich dafür, denn es wurde schwer geahndet, wenn ein Mann sich hineinstahl unter die Thesmophorien feiernden Weiber. Mnesilochos, der schon bei Jahren ist, muß es übernehmen, das gefährliche Abenteuer zu bestehen. Die Vorbereitungen zu seiner Toilette sind sehr drollig; nicht nur der Bart wird ihm geschoren, sondern die Haare am Körper werden gesengt, wobei der Alte sich jämmerlich geberdet, und nachdem er so weiberähnlich als thunlich hergerichtet ist, wird er in Frauenkleider gesteckt und mit einer Sklavin in den Demetortempel gebracht. In der Weiberversammlung dringt die Anklägerin hauptsächlich darum auf Todesstrafe gegen Euripides, weil er daran Schuld sey, daß die Männer ihren holden Lebensgefährtinnen so abscheulich genau auf die Finger sehen, daß eine Frau nur mit Zagen sich eine unschuldige Heimlichkeit erlauben könne. Mnesilochos vertheidigt seinen Schwager mit dem wärmsten Eifer und bemerkt, daß er noch lange nicht so viel den Weibern nachsage, als sie wirklich thun, wofür er schlagende Beweise beibringt. Diese Behauptung bringt die Weiber außer sich und sie sind noch in der heftigsten Aufregung als ihnen gemeldet wird, ein verkleideter Mann, von Euripides abgeschickt, befinde sich in ihrer Mitte. Eine strenge Untersuchung, die augenblicklich angestellt wird, führt die Entdeckung des Verbrechers herbei. Mnesilochos soll verbrannt werden. In seiner Angst reißt er einer Frau ihr Kind aus den Armen und droht, es zu tödten, wenn man ihn nicht sogleich freilasse. Wie man auf ihn eindringt und er das Kind erwürgen will, findet sich, daß es ein gefüllter Weinschlauch ist, den eine durstige Mutter als Wickelkind maskirt hat. Nach der Parabase, in welcher der Chor mit höchst komischer Uebertreibung das Lob des schönen Geschlechts singt, erscheint Mnesilochos von einer Frau bewacht. Der Alte lamentirt in Versen aus der „Helena", um Euripides heranzulocken, der auch

als Menelaos erscheint, aber wie sie entfliehen wollen, werden sie ertappt und Euripides verkriecht sich. Mnesilochos wird dann an den Pranger gebunden und ein plumper Häscher zur Wache gestellt. Euripides kommt in der Gestalt mehrerer seiner tragischen Personen, ohne daß es ihm gelingt, seinen Schwager zu befreien, er muß immer wieder beschämt abziehen. Zuletzt erscheint er als Kupplerin mit einer Flötenbläserin und einer Tänzerin, deren Reize der Häscher so unwiderstehlich findet, daß er darüber seinen Gefangenen so lange vergißt, daß Euripides Gelegenheit bekommt, seinen hart geplagten Schwager loszubinden und mit ihm davonzulaufen. Unter dem Schimpfen des angeführten, von den Dirnen derb verhöhnten Häschers endigt die Komödie, die fortwährend in der Sphäre des ächt Komischen geblieben ist.

„Plutos" oder der Reichthum, ist eine äußerst sinnreiche Allegorie ohne alle politische Tendenz mit fast gar keinen persönlichen Anspielungen. Es ist das letzte Stück des Aristophanes das wir haben und geschrieben, nachdem die unbeschränkte Freiheit dem Theater entzogen war, in ihm haben wir einen Umriß von dem, was die sogenannte „mittlere Komödie" leisten konnte. Das ist ohne Zweifel noch immer sehr viel, und nur diejenigen, welche dem Lustspiel überhaupt allen Werth absprechen, wenn es nicht mit politischem Salze und der Säure herber Persönlichkeiten gewürzt ist, können eine Gattung philisterhaft nennen, in welcher eine Dichtung wie „Plutos" möglich war. Freilich finden wir nachher keinen Aristophanes, aber es hatte auch vor ihm keinen gegeben; der Verfall der Kunst überhaupt lag im Verfall des griechischen Lebens. Die Allegorie ist im „Plutos" meisterhaft behandelt, nirgends frostig, sondern voll des beweglichsten Lebens. Sehr charakteristisch ist es, daß darin in der heitersten Weise aber mit eindringlichem Ernst dargethan wird, daß wenn Alle reich würden, das heißt, wenn Niemand nöthig

hätte sich um Erwerb umzuthun, der gesellige Organismus zu Grunde gehen müsse, weil dieser ohne den Sporn des Bedürfnisses nicht bestehen kann, daß wenn Alle gleich sind, Arbeit nur durch Zwang hervorgerufen werden kann. Die aristophanische Komödie giebt den communistischen Systemmachern unserer Tage eine gute Lehre.

Es war gleich nach dem peloponesischen Kriege, um das Jahr 400 v. Chr., daß die unbedingte Freiheit des Theaters beschränkt wurde, indem man gerichtliche Klagen wegen persönlicher Beleidigung auf der Bühne zulässig erkannte. Es lag nun ganz in der Natur der Sache, daß unmittelbar darauf, nachdem Alles erlaubt gewesen und ohne Rücksicht nach irgend einer Seite hin geübt worden war, gelinde und verdeckte Anspielungen auf öffentliche Zustände keinen Reiz mehr darbieten konnten; man hatte den Ruf der hervorragenden Menschen mit Scheidewasser übergossen, einige säuerliche Redensarten konnten nun unmöglich Wirkung machen. Ein neuer Aristophanes hätte vielleicht Mittel und Wege gefunden, sich über die enger abgesteckten Grenzen zu erheben, aber das Genie pflanzt sich nicht fort. Die reine Demokratie mußte scheitern, weil der Gemeingeist sich nicht lauter erhielt, wie ja eben Aristophanes in der alten Komödie es bitter gerügt hatte, und weil das Unglück des peloponesischen Krieges den ohnehin lockeren Staatsmechanismus ganz aus dem Gleichgewicht brachte. So wie aber der atheniſche Staat auf sich beschränkt und nicht mehr der Heerd eines allgemeinen Nationalaufschwungs war, in welchem er den Ton angeben und die Richtung bezeichnen konnte, sobald mit der Vernichtung des politischen Protectorats das Aufstreben in Wissenschaft und Kunst nachließ, so wurde Athen ohne jene goldene Illusionen, die dennoch so viel Großes hervorgebracht hatten, ein kleinliches Gemeinwesen, in dem die Erinnerungen aus dem perikleischen Zeitalter nur noch einen Stolz aufrecht erhielten,

der die Kümmerlichkeit des Alltagslebens schlecht verdeckte. Die aristophanische Komödie bezeichnet in ihrer scharfen aber genialen Rüge den Verfall des öffentlichen Lebens und die immer mehr einreißenden Gebrechen, welche ihn herbeiführten; wäre der neueren Komödie auch nicht die Politik untersagt worden, sie hätte kaum ein öffentliches Leben als Stoff vorgefunden und ganz gewiß keines geschaffen.

Die rationelle Zeitentwickelung hatte die Tragödie aus der idealen Höhe göttlicher Urkräfte in den Kreis menschlicher Erhabenheit gestellt; die neue griechische Komödie, die Urgroßmutter alles nachherigen Lustspiels, hatte ihrerseits auch die luftigen Höhen phantastischer Poesie verlassen und in den Niederungen des Alltaglebens Unterkunft gefunden. Die Komödie schilderte daher was sie vorfand und stattete das aus mit so viel Witz und Humor als irgend thunlich. Der Stoff war aber nicht sehr ergiebig, der politischen Herrlichkeit entkleidet war das athenische Bürgerleben ziemlich nüchtern. Das Höchste, was man in Athen seyn konnte, war eben Bürger seyn; die Bürger konnten damals wohlhabend oder dürftig seyn und demnach bequemer oder unbequemer leben, eine bedeutende Persönlichkeit konnte es fast nie mehr dahin bringen, mächtig und in größeren Kreisen bestimmend zu werden. Das Familienleben bot daher das Bild einer beschränkten Häuslichkeit dar. Der athenische Bürger heirathete nicht, oder nur selten nach Neigung, sondern seinem Vortheil gemäß. Die Frau mußte eine Eingeborne seyn, damit die Kinder das Bürgerrecht erben konnten; im Innern des Hauses verschlossen, waltete sie wie eine unsichtbare Hausehre, unbekümmert um Alles andere, treu, redlich und langweilig. Die Männer langweilten sich daher sehr in ihren Familien und lebten mit Hetären, welche fremde Abenteuerinnen waren, Freigelassene, bisweilen auch Sklavinnen, die man nicht freiließ, um sie in Abhängigkeit zu behalten. In dem Gegensatze zwischen dieser

Ungebundenheit und der Strenge der legitimen Familienehre lag so zu sagen die einzige Möglichkeit eines romantischen Elements der Komödie, die nothgedrungen viel bürgerlichen Ernst in sich aufnehmen mußte, und meist unserer Vorstellung eines heiteren Schauspiels entsprach. So bildeten sich die Charaktere der Komödie. Strenge, mürrische, mißtrauische, oder sanfte, schwache und angeführte Väter, meist herrschsüchtige und auf ihr Vermögen pochende Hausfrauen — leichtsinnige, gutmüthige Söhne, die einer sinnlichen Liebe nachgehen, in welche je nachdem auch bessere Regungen sich mischen — rohe und schlaue Sklaven, die ihren jungen Herren helfen, die Alten anzuführen, von diesen auch durch Geld sich bewegen lassen die Heimlichkeiten der Jungen aufzuspüren — Schmarotzer, die wegen einer guten Mahlzeit zu jeder Niederträchtigkeit die Hand bieten — bramarbasirende Soldaten, die in fremden Ländern ihre Haut verdingt haben und freche Prahlhänse sind, im Style unserer ehemaligen geworbenen Reichsöldner, die, so oft sie konnten, mit dem Handgelde davon liefen und bisweilen in denselben Schuhen sieben Potentaten dienten — freie Weiber, die nach reichen Freiern angeln, oder ehrbare Liebschaften, wobei aber denn die Geliebte in der Regel nicht auf der Bühne erscheint — die Alle sind stehende Charaktere und Zustände der neueren griechischen Komödie, die mit einigen Abwechslungen sich noch lange in das moderne Schauspiel hinein fortgesetzt haben. Zwei Charaktergattungen waren aber in ihrer besondern Form dem griechischen Lustspiel eigenthümlich. Es war im atheniſchen Staate verboten, Feigen auszuführen; wer nun verstohlene Feigenausfuhr zur Anzeige brachte, hieß ein Sykophant; diese Benennung aber wurde bald ein Gattungsname für Angeber, Spione und alle Solche, welche denen die Hand boten, die auf verbotenen Wegen verkehrten, oder sie verriethen, die sich in anrüchige Rechtshändel mischten oder sie anzettelten, es wurde ein vollständiges Ge-

werbe und die Sykophanten der griechischen Komödie sind ganz unseren Theaterintriganten gleich. Der griechische Sklavenhändler speculirte auf die rohe Sinnlichkeit der Männer und suchte seine Menschenwaare mit Wucher anzubringen, gerade wie der türkische Sklavenhändler es heutzutage thut, wenn er von einem Streifzuge an der tscherkessischen Küste nach Konstantinopel zurückkehrt. Dann figurirt noch in der griechischen Komödie eine schlimme Sorte von Frauen, nämlich die sogenannten Mütter der freien Mädchen, die sie zu allem Bösen anleiten und nur niedrigen Gewinn vor Augen haben. Diese abscheuliche Sittenlosigkeit waltete ungescheut im griechischen Leben uud wurde ebenso auf die Bühne gebracht. Eine andere Nachtseite des griechischen Lebens führte bisweilen eine romantische Wendung im Schauspiel herbei. Die Eltern hatten nämlich das unbegreifliche Recht, ihre Kinder auszusetzen (wie noch heutigen Tages in China), in dem griechischen Inselmeere wurde immer Seeraub getrieben, Kinder, welche ihnen in die Hände fielen, an Sklavenhändler verkauft, und so benutzte die Bühne, was in der Wirklichkeit vorgekommen, daß Eltern in einer Freigelassenen eine geraubte Tochter erkannten, die demzufolge eine freie atheniſche Bürgerin wurde, wodurch eine hoffnungslose Liebe mit einer glücklichen Ehe gekrönt wird. Auf dieser Lebensgrundlage blieb die griechische neuere Komödie nicht bloßes Lustspiel, sondern streifte in alle Gattungen über, eine an sich ernste Handlung wurde durch komische Episoden erheitert, namentlich war der verschmitzte Sklave als spitzbübischer Bediente eine stehende komische Person, und wir finden hier schon das gemischte Schauspiel vor, wie es in neueren Zeiten nach veränderten Lebensverhältnissen ganz in ähnlicher Anlage verwendet worden ist.

Von dieser Gattung der neuen Komödie hat sich kein griechisches Original erhalten. Wir kennen nur die römischen Nachbildungen. Plautus und Terenz haben keine Stücke er-

funden, sondern waren nur Bearbeiter der Griechen. Durch lateinische Kritiker, namentlich Quinctilian, haben wir Einiges erfahren über einige griechische Komiker, aus denen die Römer entlehnten oder übersetzten, wie es gerade kam und wie sie es brauchen konnten, aber eine treue lateinische Uebersetzung besitzen wir nicht, denn die römischen Bearbeiter setzten oft ein Stück zusammen aus abgerissenen Scenen mehrerer Stücke.

Als der vorzüglichste wird Menander genannt, der nach Alexander dem Großen lebte und ein Zeitgenosse des Demetrius Phalereus war. Theophrast war sein Lehrer in der Philosophie und dieser große Charakterzeichner wird ohne Zweifel den günstigsten Einfluß geübt haben auf das Talent des künftigen Schauspieldichters, aber Menander war seinen Ansichten wie seiner Lebensweise nach ein Anhänger des Epicur, wie denn auch Phädrus ihn als einen üppigen Lebemann schildert, dessen Liebesverkehr mit der Glycera berüchtigt war. Außerdem waren die genanntesten Lustspieldichter aus dieser Zeit: Diphilos, Philemon und Apollodoros, welchen Namen übrigens auch zwei andere Komiker geführt haben. Den Geist der dramatischen Kunst aus dieser Periode werden wir, wenigstens nach der Behandlung des Stoffs und der Anlage der Stücke einigermaßen kennen lernen aus den römischen Nachbildungen.

Mehrere Gründe haben mich bestimmt, das griechische Theater weitläufiger zu besprechen, als ihm nach der räumlichen Oeconomie dieses Handbuchs eingeräumt werden sollte. Es ist Muster und Vorbild geworden der ganzen nachherigen dramatischen Kunst. Die Großartigkeit der griechischen Tragödie in ihren hervorragenden Werken ist nur selten erreicht worden, die aristophanische Komödie ist unerreichbar, in beiden Gattungen bietet die Blüthezeit des griechischen Theaters eine Entwickelung der dramatischen Kunst dar, wie sie nachher nirgends erlebt wurde. Wenn schon deshalb ein längeres

Verweilen gerechtfertigt ist, so kommt noch dazu, daß man, ohne einigermaßen den Geist des griechischen Lebens kennen gelernt zu haben, auch die populären Uebersetzungen nicht genießen kann. Es muß ohne Zweifel jedem Freunde der dramatischen Kunst besonders interessant seyn, eine vollständige Uebersicht des griechischen Theaters zu bekommen, aus der er deutlich erkennen kann, wie bedeutungsvoll und maßgebend es für alle Zeiten geworden ist. Die Geschichte der modernen dramatischen Literatur dürfen wir schon darum kürzer behandeln, weil die besten Werke in vielfach vollkommen gelungenen deutschen Uebersetzungen leicht zugänglich sind für Jeden, der sich genauer damit bekannt machen will.

Römisches Theater.

Die dramatische Kunst wurde bei den Römern nie auf eine höhere Stufe gebracht. Nicht nur ist das Wenige, was uns erhalten worden, weit überboten, sowohl von den Griechen als von der dramatischen Literatur der modernen Völker, sondern wir haben auch allen Grund anzunehmen, daß das Verlorene, wenn es zu unserer Kenntniß gekommen, dieses Urtheil nicht geändert haben würde.

Die Römer waren in der Zeit ihrer Blüthe ein kühnes, heldenmüthiges, thatkräftiges Volk, das großartige Ideen mit Verstand und Beharrlichkeit ausführte, aber die höhere Poesie entwickelte sich nicht im Gemüthe dieser praktischen Nation, die nur poetisch erschien im Enthusiasmus für großartige Unternehmungen, welche Griechenland eroberte und zinspflichtig machte, seine Kunstwerke als Kriegsbeute zur Verherrlichung ihrer Triumphe heimbrachte, seine Kunst aber nur nachahmen,

nie erreichen konnte. So erklärt sich zwar, daß in Rom die höhere Tragödie nicht nationell entstand, aber wiewohl später die anmuthige und gefällige Dichtkunst sich eigenthümlich entfaltete, so blieb doch die römische Komödie stets untergeordnet, war nur ein, noch dazu verstümmelter Nachhall der neueren griechischen Komödie.

Die erste Spur von Bühnenspielen bei den Römern kommt vor um 360 v. Chr. Damals nämlich wüthete eine hartnäckige Pest in Rom, die man dem Zorn der Götter zuschrieb und deshalb auf jede Weise diese zu versöhnen suchte. Unter Anderem beschickte man auch die Etrurier, von denen die Römer überhaupt religiöse Einrichtungen aller Art annahmen, damit sie in Rom ein Schauspiel einrichten mochten, wie es in Etrurien bei religiösen Feierlichkeiten gebräuchlich war. Das bestand aber nur in einem pantomimischen Tanze und die Tänzer nannten die Etrurier Histrionen, eine Benennung, welche sich bekanntlich bis auf die neueste Zeit erhalten hat. Diese Histrionen waren ganz das, was wir Gaukler nennen. Später führten die Oscier, die Urbewohner Italiens, die ersten gesprochenen, mit Gesang und Tanz begleiteten Bühnenspiele in Rom ein. Sie hießen atellanische Fabeln und sind ohne Zweifel theils Monologen theils Gespräche gewesen. Man nannte sie auch Saturen; das Wort satura bedeutet Allerlei, sie werden Scherz und Spott enthalten haben auf Ereignisse und Personen und ohne Zweifel stammt daher Satyre. Die Römer hatten auch Mimen, die wohl den Griechischen ähnlich gewesen sind, wenn auch der Stoff ganz örtlich war. Wahrscheinlich ist Schlegels Vermuthung begründet und diese Mimen waren die Erzeuger der nachherigen italienischen commedia dell'arte, oder der Stegreifposse mit stehenden Masken. In den alten lateinischen Mimen hieß der Spaßmacher Sannio und nach dem Zeugniß gleichzeitiger Schriftsteller erschien er mit einem ge-

schorenen Kopfe und in einem aus bunten Lappen zusammengenähten Gewande, und Zanni ist noch gegenwärtig in Italien einer von den Namen des Harlekin. Uebrigens haben die Mimen sich ohne Zweifel bisweilen in eine höhere Sphäre erhoben oder sind mit ernsten oder doch reflectirenden Scenen durchflochten gewesen, denn von Syrus, einem Verfasser von Mimen, ist uns eine Anzahl Sentenzen daraus erhalten, welche sehr gediegen und gedankenreich sind. Laberius, ein römischen Ritter, und sein Sklave und nachher Freigelassener, Syrus, werden gerühmt als die ersten Verfasser von Mimen. Horaz erwähnt zwar beinahe verächtlich des Laberius, aber die Schriftsteller des augustinischen Zeitalters mißachteten überhaupt ihre Vorgänger und bei den Mimen kommt es überhaupt nicht sowohl auf eine ausgearbeitete Form als auf den Geist an, der darin gewaltet haben mag. Einen Prolog haben wir noch von Laberius, der ihn als Mann von Geist und edlem Gefühl bezeichnet. In diesem beklagt er sich darüber, daß Julius Cäsar als Dictator ihn genöthigt habe, selbst in seinen Mimen aufzutreten. Dadurch büßte er seine ritterlichen Rechte ein, in welche zwar Cäsar ihn wieder einsetzte, doch aber, vielleicht jenes Prologs eingedenk, dem Syrus den Preis zuerkannte.

Livius Andronicus, ein Grieche von Geburt, brachte 240 v. Chr. die ersten regelmäßigen Schauspiele in Rom auf. Seine Stücke waren lyrische Monodien, das heißt, eine einzelne Person trug den Text vor, der wahrscheinlich theils gesprochen, theils gesungen wurde. Man findet etwas Aehnliches noch in Spanien, in den baskischen Provinzen und in Andalusien, wo gesungene Romanzen mit Tanz begleitet werden, nicht aber von Schauspielern sondern vom Volke selbst, das mit leidenschaftlichem Interesse an diesem Vergnügen hängt. Als eigentliche Tragiker werden Naevius und Ennius genannt, später Pacuvius und Attius. Von ihnen ist

uns nur ein Bruchstück erhalten, aber wir wissen, daß sie nur Uebersetzungen und Bearbeitungen griechischer Werke geliefert haben. Das Bruchstück ist vom Attius, eine lateinische Uebersetzung einer Rede aus dem „erlösten Prometheus" von Aeschylos. Die Stücke von Pacuvius und Attius hatten sich noch bis zu Ciceros Zeiten erhalten und nach allen Nachrichten viel Theilnahme gefunden, wiewohl die römische Lebensanschauung von der Griechischen sehr verschieden war.

Von Allem was in der augusteischen Zeit für die Bühne gedichtet wurde, ist uns Nichts geblieben. Ovid hatte die Mythe der Medea in einer Tragödie behandelt, die Quinctilian lobt und ausdrücklich dabei bemerkt, daß er darin seinen gewöhnlichen Fehler einer übertriebenen und falschen Leidenschaftlichkeit nicht gezeigt habe. Es giebt aber nichts Mißlicheres als die Notizen eines Kritikers über ein Werk, das nicht mehr vorhanden ist: hat man das Werk, so kann man den Kritiker leicht entbehren. Der als politischer Mann bedeutende Asinius Pollio wird auch genannt als der berühmteste und beliebteste tragische Dichter der damaligen Zeit.

Von der tragischen Bühne der Römer sind uns nur zehn Tragödien geblieben als deren Verfasser Seneca genannt wird. Diese wurden den modernen Literatoren früher bekannt als die griechischen Trauerspiele. Daß Philologen, die sie mit großer Mühe herausgaben und erläuterten, sie nun auch als unerreichbare Muster aufstellten, kann man recht gut begreifen, auch daß diese Bewunderung von ganzen Generationen geduldiger Schüler nachgebetet wurde; die gelehrte Zunft hatte ihre Mysterien, die man lange in Ehren hielt, auch wenn man von ihrer Grundlosigkeit überzeugt war; weil aus der römischen Literatur großartige Werke uns erhalten worden sind, so mußte Alles, was in lateinischer Sprache geschrieben war, schon darum alles Andere übertreffen. Daß aber diejenigen, welche die griechischen Tragiker kannten und

verstehen konnten, Seneca's Tragödien ihnen vorziehen konnten, ist unbegreiflich. Diese zehn lateinische Tragödien sind alle mehr oder weniger schlecht. Sie sind den Griechischen nachgemacht, das Großartige durch falschen Pathos verdorben, die Entwickelung kalt und leblos, die Diction schwülstig und bis zur Langweiligkeit sententiös. Es sind aber viele dicke Bände geschrieben worden, um ihre Vortrefflichkeit darzuthun und herauszubringen, ob sie vom Philosophen Seneca, des Nero Lehrer, oder von seinem Vater, dem Redner, oder von allen beiden geschrieben sind, oder ob es gar noch einen dritten Seneca gegeben habe. Alle diese Untersuchungen sind sehr überflüssig, denn wenn ein Unbefangener die Tragödien gelesen hat, so wird er Gott danken, wenn er sie nicht wieder lesen muß und sehr wenig Verlangen tragen, von dem wahren Verfasser etwas Genaueres zu erfahren. Diese ganze Angelegenheit bietet ein schlagendes Beispiel davon, wie oft der gelehrte Pedantismus unnöthigen Lärm um einen Eierkuchen gemacht habe, wie das Sprichwort lautet.

Besser war es ohne Zweifel mit dem römischen Lustspiel bestellt, wiewohl wir auch nur Nachgemachtes vorfinden und Quinctilian ausdrücklich sagt, daß die lateinische Literatur in dieser Beziehung gewaltig hinke. Es gab zwei Arten: comedia palliata, welche in griechischer Tracht aufgeführt wurde und griechische Sitten darstellte: und comedia togata, welche in römischer Tracht auch römische Sitten darstellen sollte. Von letzterer Art ist uns kein Stück geblieben, wir wissen nur, daß Afranius der vorzüglichste Schriftsteller in dieser Gattung gewesen seyn soll. Auffallend ist es, daß das Lustspiel in Rom sich nicht in origineller Weise ausbildete, denn alle gesellschaftliche Elemente dazu waren in Rom in einem weit höheren Grade vorhanden als in Athen zur Zeit der neueren griechischen Komödie. Es gab in Rom eine sehr gebildete feinere Gesellschaft, großartige Stellungen im

Staate, in Kunst und Wissenschaft, die Frauen lebten nicht nur in der Welt, sondern spielten eine große Rolle und übten nach allen Seiten hin einen mächtigen Einfluß, es fand eine vollkommen organische Gliederung der Gesellschaft statt bis zum Volk herab und die lateinische Sprache eignete sich sehr zu den zartesten Unterscheidungen im öffentlichen Vortrag, wie wir, außer vielen Anderen, in Cicero und Horaz die schlagendsten Beweise dafür haben. Allerdings dauerte die Zeit, wo ein einigermaßen freies Leben auf der Bühne hätte walten können, nicht lange, denn unter den Kaisern wurde sehr bald jede freiere Lebensäußerung gefahrbringend, und daher ohne Zweifel kam es, daß man in der comedia palliata in den griechischen Sitten einen neutralen Boden fand, auf dem es noch gestattet wurde, Aeusserungen anzubringen, die ohne solche Bedingungen in ihrer unmittelbaren Anwendung Anstoß gegeben hätten.

Was wir nun von der regelmäßigen comedia palliata der Römer besitzen, besteht in zwanzig Stücken von Plautus und sechs von Terenz. Im Allgemeinen ist Plautus volksmäßiger, die Handlung hat mehr Beweglichkeit, der Witz ist derber, mehr possenhaft als bei Terenz, der gemäßigter, gehaltener, dessen Sprache mehr ausgebildet ist. Dies erklärt sich auch aus den verschiedenen Lebensverhältnissen beider Schriftsteller. Sie waren zwar beide aus den geringsten Ständen, aber Plautus, dem es nach Gallius eine Zeitlang wenigstens so übel gegangen ist, daß er zum Lebensunterhalte in einer Mühle arbeiten mußte, lebte immer mit dem Volke. Terentius, ein Afrikaner von Geburt, war schon als Kind von einem römischen Senator, Lucanus, als Sklave gekauft worden, hatte aber durch die Sorgfalt seines Herrn eine bessere Bildung bekommen und war nachher frei gegeben worden. Durch seine Lustspiele erwarb er sich Vermögen und wurde begünstigt und geehrt durch vertrauten Umgang mit

Scipio, dem Eroberer Carthago's und Numantia's, und dessen Busenfreunde Laelius. Der Einfluß dieses Umgangs ist auch in der gewählteren Sprache des Terenz sichtbar. Darin hauptsächlich unterscheiden sie sich, sonst drehen sich ihre Stücke fast ohne Ausnahme um die Verhältnisse, welche wir als den äußeren Stoff der neueren griechischen Komödie angegeben haben. Wenn wir nun auch beiden nicht viel, in der That fast gar keine Erfindungsgabe zuschreiben können, so bleiben ihre Werke uns dennoch äußerst merkwürdig, weil wir durch sie allein Kunde bekommen haben vom griechischen Lustspiel und dem Kreis, in welchem es sich bewegt.

Wir wissen zwar, daß in einigen kurzen Epochen in den höheren Ständen Roms das Theater eine Modeliebhaberei war, aber im Ganzen scheint das Volk nicht viel Geschmack daran gefunden zu haben. Es wurde viel mehr angezogen von den Kämpfen des Circus mit Menschen und Thieren, von Pantomimen mit prächtigen Aufzügen, von Gauklern und Seiltänzern. An grimmassirenden Possen, Schalksnarren mit treffenden Witzworten fand das römische Volk immer viel Gefallen in der alten wie in der neuen Zeit. Bekannt ist ja das Wort der Machthaber, daß man das römische Volk leicht lenken könne, wenn man nur dafür sorge, daß es Brod und Augenweide habe, denn das war es, was man unter Circenses verstehen muß. Horaz berichtet, daß prachtvolle Kleider der Schauspieler mit Jubelruf begrüßt wurden und daß die Zuhörer oft während der Darstellung unter sich so laut sprachen, daß man kaum ein Wort verstehen konnte von dem, was auf der Bühne gesagt wurde. Wie die von Eroberungen heimkehrenden Triumphatoren auch durch prachtvolles Schaugepränge auf der Bühne das Volk zu ergötzen suchten, wissen wir unter anderem auch durch Plinius.

Das moderne Drama.

Nachdem nördliche und östliche Barbaren Rom und Griechenland als in der Kultur maßgebende Staaten — und Völkervereine gestürzt hatten, war mit den übrigen Künsten auch die dramatische Kunst aus den Lebenserscheinungen verschwunden. Die Römer waren schon vorher sehr gleichgültig dagegen geworden und der heilige Augustinus berichtet, daß zu seiner Zeit, also im fünften Jahrhundert, die Theater im west-römischen Reiche meist aufgehört hatten. Die Bühnenkunst entstand wieder fast auf demselben Wege wie in der alten Welt, thatsächlich aus den rohesten äußeren Anfängen, bis sie sich allmälig in eine eigentliche Kunstsphäre erhob. In wie weit das geschah ohne alle Ueberlieferung durch mündliche Sage von den ehemaligen Bühnenspielen, ist schwer zu bestimmen. Es ist keineswegs unwahrscheinlich, daß der italienische Carnewal aus den römischen Saturnalien auch die komischen Fastnachtreden genommen hatte. Jedenfalls kam ein rohes Bühnenspiel zuerst auf, ehe in der modernen Zeit vom Anfange einer dramatischen Literatur die Rede seyn konnte. Schon unter Karl dem Großen hören wir von Histrionen, die wie die alten Gaukler, Tänzer und vielleicht auch Bänkelsänger waren, die wegen ihrer frechen Zügellosigkeit verbannt und unterdrückt wurden, wie es scheint mit großem Nachdruck, denn es war lange nach Karl von diesen Histrionen keine Rede mehr. Leboeuf behauptet in seinem discour sur l'état des sciences sous Charlemagne, daß um 815 der Abt Angilbert Bühnenspiele in friesischer Sprache geschrieben habe. Merkwürdigerweise finden wir auch in Deutschland im folgenden Jahrhundert den Wieder-

beginn von Bühnenspielen in regelmäßiger Form. Roswitha, eine Nonne des Benedictinerordens im Kloster Gandersheim, mit ihrem weltlichen Namen ohne Zweifel Helene von Rossow, aus einem altadelichen Geschlecht der Mark Brandenburg, zeichnete sich aus durch Gelehrsamkeit und schrieb das Lateinische meisterhaft. Sie schrieb in lateinischen Versen geistliche Dramen aus der Heiligengeschichte, sogar Lustspiele in terentianischer Art, deren Stoff der Legende entnommen ist, worin die weltlichen Prüfungen der heiligen Männer und Frauen mit naiver Rücksichtslosigkeit, aber in religiöser Absicht und mit einem die Macht des Christenthums verherrlichenden Ausgange, vorgeführt werden in sehr poetischer Art, oft mit wahrhafter Genialität, so daß diese Komödien, die wir noch besitzen, ein wahrer Schatz ist unter den dramatischen Antiquitäten. Die kluge und unterrichtete Aebtissin Gerberge von Gandersheim, eine Nichte des Kaisers, begünstigte die poetischen Arbeiten der Roswitha und ihre geistlichen Komödien wurden im Kloster aufgeführt, unter andern auch bei Anwesenheit Kaisers Otto II. wie von Einigen behauptet wird. Das geschah um 980, und es ist demnach wohl wahrscheinlich, daß solche geistliche Schauspiele bekannt waren, wenn auch nicht aufgeführt wurden in anderen geistlichen Stiften, namentlich in denen des wissenschaftlich strebsamen Benedictinerordens.

Wir führen hier den Inhalt einiger Stücke der Roswitha an, weil man daraus am besten erkennen kann, in welcher Art solche geistliche Schauspiele ihren Gegenstand vorführten. Ein einaktiges Stück, „Dulcitius" benannt, behandelt den Märtyrertod der drei heiligen Jungfrauen Agape, Chionia und Irene. Der Proconsul Dulcitius stellt diesen Mädchen nach, da sie aber standhaft ihn verschmähen und zurückweisen, so dringt er Nachts zu ihnen ein und es bleibt ihnen keine Hülfe als die ihres Schutzpatrons. Dieser nimmt sich ihrer

verlassenen Lage an und schlägt den Dulcitius mit einer ihn verblendenden Bethörung, so daß er in seiner verliebten Tollheit die Töpfe am Heerde für die Gegenstände seiner Sehnsucht hält, diese umarmt und die heiligen Jungfrauen nicht sehen kann. Sobald er zu den Seinigen zurückkommt, bemerken sie, daß er rußig ist und lachen ihn aus. Aus Zorn über den beschämenden Ausgang dieses Abenteuers gebietet er seinem Unterbefehlshaber Sisinnius, der Mädchen Herr zu werden und an ihnen Rache zu nehmen. Diesem ergeht es nicht besser, er wird auf manche komische Arten getäuscht und da er seinen Zweck nicht erreichen kann, so beschließt er, sie umzubringen. Der Schutzpatron bietet den heiligen Jungfrauen nur Beistand um ihre Ehre, nicht um ihr sterbliches Leben zu retten, und so werden zwei von den Märtyrinnen verbrannt und eine mit dem Schwert getödtet. In einem anderen Stücke „Kallimachus" wird die Leidenschaft der Liebe auf noch eigenthümlichere Weise behandelt. Drusiana empfindet eine seelische Liebe für Kallimachus, der aber ungestüm auf Erhörung dringt. Drusiana sucht vergebens dieses wilde Feuer zu dämpfen und ihr zartes Gemüth wird von dem Andrang einer gottlosen Liebe so schmerzlich betroffen, daß sie vor Gram stirbt. Kallimachus Leidenschaft ist aber so blind, daß er sich auch von der Leiche nicht trennen kann und erst zur Besinnung kommt durch den Biß einer giftigen Schlange, der auch seinen Tod herbeiführt. Auf die Fürbitte des Apostels Johannes werden beide Dahingeschiedene wieder ins Leben gerufen und die sündhafte Verblendung des Kallimachus gesühnt durch eine heilige und Gott gefällige Liebe. Das Schauspiel „Abraham" enthält eine Bekehrung, welche zeigen soll, daß der Böse mächtig werden kann auch in denen, welche in Zurückgezogenheit von der Welt sich vor seinen Fallstricken sicher wähnen. Die fromme Marie, Nichte des Einsiedlers Abraham von Chidane, hat zwanzig Jahre hindurch

in beschaulicher Abgeschiedenheit nur einem göttlichen Berufe gelebt, als ein verkleideter Mönch sie besucht, dem es gelingt, durch besondere Anmuth seiner Person und trügerische Künste einer gottlosen Beredsamkeit die umgarnte Einsiedlerin zu verführen und in die Welt zu verlocken, wo sie in Gesellschaft leichtfertiger Weiber zwei Jahre hindurch ein lasterhaftes Leben führt. Da erscheint Abraham von Chidane in der Gestalt eines Wollüstlings, gewinnt ihr Vertrauen, bekehrt sie und führt sie in die Einsamkeit zurück, wo sie in einem bußfertigen Leben ihre Verirrung sühnt. Allerdings sind diese Stoffe der Art, wie sie in Legenden häufig vorkommen und sich entwickeln in einer klösterlichen Fantasie, die sich immer gerne mit dem Verbotenen beschäftigt, aber die dramatische Behandlungsweise der Roswitha ist sehr merkwürdig. An der ungeschminkten Darlegung der Sünde nahm man damals keinen Anstand, sobald sie zur Verherrlichung der Tugend gereichte, die nicht durch Unkenntniß des Schlechten negativ erhalten werden, sondern sich in dessen Bewältigung bewähren sollte. Luther sagt in seinen Tischreden: „Christen „sollen Komödien nicht ganz und gar fliehen darum, daß bis„weilen grobe Zoten und Buhlerei darin seyen, da man „doch um derselben willen auch die Bibel nicht dürfte lesen."

Auf öffentlicher Bühne vor allem Volk kamen geistliche Schauspiele unter dem Namen „Mysterien" erst zum Vorschein am Ende des vierzehnten und im Anfange des fünzehnten Jahrhunderts. Die von Jerusalem, St. Jago di Compostella und anderen Wallfahrtsorten nach Frankreich heimkehrenden Pilger führten dialogisirte Gesänge aus, welche immer mehr eine dramatisirte Erweiterung und Entwickelung erhielten und den Namen Mysterie führten, weil sie die Leidensgeschichte vorführten in der Art eines misteriösen Epos. Im Jahre 1402 ertheilte König Carl V. von Frankreich einem Verein von Männern zur Aufführung geistlicher Schauspiele ein

Privilegium, worin er coufrerie de la passion, Passionsbrüderschaft genannt wird. Zuerst führten die Passionsbrüder ihre Stücke auf der offnen Straße auf, dann bekamen sie stehende Bühnen in Paris, zuerst im Dreieinigkeitsspital und dann in einem Flügel des burgundischen Palastes, wo man allmälig aufsteigende Sitze für die Zuschauer einrichtete, deren letzte Reihe schon damals das Paradies genannt wurde. Von dramatischer Kunst in Anlage und Entwickelung war nun allerdings in diesen Mysterien kaum etwas zu finden als höchstens in einzelnen Theilen, wo es so zu sagen aus der Natur des Dramatischen im Stoffe selbst hervorbrach. Sie waren dialogisirte Historien, in denen es hauptsächlich nur darauf ankam, die Handlung als eine Anhäufung von möglichst vielen Thaten und Begebenheiten recht schauerlich und eindringlich zur Anschauung zu bringen. Wenn, wie es der Fall war, bisweilen einzelne naiv-poetische Situationen als Naturspiel vorkamen, so wurde wiederum die Handlung oft unterbrochen vom Spaßmacher, der seine Possen machte, nicht als Gegensatz oder Ironie der ernsten Lebensseite oder nach irgend einer Berechnung des Ganzen, sondern nur damit die Spielenden Athem schöpfen und die Zuschauer sich etwas vom Schauerlichen erholen konnten. Allerdings findet man in manchen von den aufgeschriebenen geistlichen und weltlichen Schauspielen des Mittelalters hie und da kernvolle Sprüche, schlagende Anspielungen, naiv-ironische Züge, wie zu allen Zeiten der Volkswitz sie hervorgebracht hat in der Weise, wie dergleichen in der Volkspoesie überhaupt vorhanden ist. Höchst selten jedoch kam es zu einem geläuterten Ganzen; wir meinen das nicht vom Standpunkte eines verfeinerten Geschmacks, sondern nach einem rein poetischen Gesichtspunkte. Je mehr man sich einfach an die heilige Schrift hielt, wie in dem großen Myster von der Passion unsers Herrn, oder an die oft so erhabene Naivetät der Legende, je großartiger stellte

sich die Handlung dar, aber um diese herum wucherte in der Regel allerlei dramatisches Unkraut, man konnte nicht sagen von wem es alles herrühre, eine Scene war von Einem, eine Andere von sonst Jemand eingeschoben, manche durch mündliche Ueberlieferung hineingerathen, und der Narr machte Späße wie sie ihm gerade einfielen, am besten noch wenn er den Pathos verspottete, der gerade den Zuschauern die Haare zu Berge gesträubt hatte, wenn er unmittelbar nach einer nierenzerfleischenden Schilderung der Höllenqualen den Zuschauern zurief: „weint nicht so abscheulich, Kinder, wer „weiß, ob es wahr ist!" Solche Mysterien waren aber riesenmäßige Bühnenspiele, deren Darstellung mehrere Tage hinnahm, weshalb sie auch in „Tagwerke" eingetheilt wurden. Die Bühne selbst hatte einige beständig vorkommende Einrichtungen. So befand sich Gott der Vater, ein ehrwürdiger Mann in einem langen Gewande, auf einem erhöhten Gerüst, umgeben von Engeln; die Hölle hatte in der Gestalt eines Drachen auch einen bestimmten Platz und aus dem Rachen des Ungethüms kamen die Teufel hervor, deren es in einem Stücke stets wenigstens vier geben mußte; ein ganz kleiner Theil der Bühne war mit einem Tuch verhangen, dahin gingen die handelnden Personen ab, wenn etwas geschehen sollte, das man den Zuschauern nicht offen zeigen konnte, wie Niederkunften, Entehrungen, Beschneidungen u. s. w. denn dergleichen kam vor; der vordere Theil der Bühne bedeutete im Allgemeinen die Welt, ein Prologus oder Erklärer verkündete auch bisweilen was er in einer folgenden Scene noch besonders vorstellen sollte, außerdem standen auch an der Seite Bänke, worauf sich die Schauspieler hinsetzten, die aus der Handlung abgetreten waren oder noch auftreten sollten. Die Darstellung geistlicher Schauspiele blieben, in Frankreich wenigstens, ein Vorrecht der Passionsbrüderschaft. In England und Deutschland wurden sie von Liebhabern aufgeführt, wie

noch heutzutage im Ammergau in Oberbayern vom Landvolke. In Frankreich aber bildeten sich bald besondere Vereine für weltliche Schauspiele. Die ersten wurden aufgeführt von den **Clercs de la Bazoche**, der Gilde der Schreiber der Advokaten und Notare. Diese nannten ihre Stücke „Moralitäten" denn sie waren Allegorien, in welchen personifizirte Tugend und Laster die Handlung durchführten, und natürlich mußten Letztere immer schmählich unterliegen. In diesen kam allerlei Witz und Schalkheit vor, auch Anspielungen auf Tagesbegebenheiten aus dem Stegreife oder in eingelegten Liedern, wie denn diese **Clercs** eine Hauptrolle spielten im Tagsleben des Mittelalters und, mit der Zunge wenigstens, ausgemachte Bösewichter waren, vor deren muthwilligen Bosheiten ihre Brodherren und Meister, sogar die Magistratspersonen nicht sicher waren, wie sie denn auch besonders gefürchtet wurden von Müttern und Vormündern, wenn auch nicht im gleichen Grade von den ihrer Obhut anvertrauten Mündeln. Unter den französischen Moralitäten machte besonderes Glück **la condemnation du banquet**, die Verurtheilung der Ueppigkeit. Der Herr Banket hat gute Freunde und Anhänger zu einem Schmause eingeladen, unter anderen die Herren: „gute Gesellschaft" „mich zu bedanken" „ihre Gesundheit" „Schmarotzerei" „Leckerbissen" und während diese an der üppigen Tafel in eitel Lustbarkeit schwelgen, gucken „Cholik", „Schlagfluß", „Gicht", „Scharbock" und andere solche unheimliche Gesellen zum Fenster herein. Herr Banket ladet die Fremden ein, an dem Vergnügen Theil zu nehmen, aber da sie ihre giftigen Randglossen nicht lassen können, so bekommen sie Händel mit den Gästen und in der daraus entstandenen Schlägerei bleiben „Mich zu bedanken", die „Leckerei", „Ihre Gesundheit" und der „Schmarotzer" todt auf dem Platze. Als der eigentliche Urheber des schmählichen Todes dieser Ehrenmänner wird Herr Banket angeklagt, von dem Gerichtsvogt

„Erfahrung“ schuldig befunden und zum Strang verurtheilt, worauf er zum wohlzumerkenden abschreckenden Beispiel vom Henker „Diät“ aufgehangen wird. In England hatten besonders die Moralitäten Erevy-man und Hick-scorner, der Freigeist, großen Zulauf. Nach den Moralitäten wurden Nachspiele gegeben, farces, historische, fabelhafte, lustige, und von diesen waren manche vortrefflich erfunden und voll komischer Kraft; aus ihnen stammen einige Charaktere, die sich lange erhielten, so der „Advocat Patelin“ eine Posse, die 1480 gegeben wurde und von ächt-komischer Wirkung war. Der Erfolg aber veranlaßte die Mitglieder der Bazoche auf dieser Bahn weiter zu gehen, und so kamen denn allerlei Anzüglichkeiten zum Vorschein, die allegorischen Figuren der Moralitäten sahen bald Dem bald Jenem verzweifelt ähnlich, in den Farcen erkannte man bisweilen Hofhistörchen, die zwar das Publikum auf's beste unterhielten, aber viel Aergerniß gaben. Im Jahre 1545 wurde der Bazoche das Theaterprivilegium entzogen, später bekamen sie es wieder und ein neuer Verein wurde autorisirt unter dem Namen Les Enfants sans souci, die Sorglosen, welche sich einen Narrenfürsten, prince des sots, wählten, ihre Stücke, die sie Soties, Dumbartsspiele nannten, waren derbe Satyren, die unter Franz I. vor der Aufführung der Parlamentscensur unterworfen wurden; der bekannte Dichter Clement Marot war Mitglied des Vereins der Sorglosen, der aber zuletzt 1612 aufgehoben wurde.

Diese Zustände gingen in den meisten europäischen Ländern mehr oder weniger in derselben Form, wenn auch mit einigem nationellem Unterschied dem Beginn einer modernen dramatischen Literatur voraus, denn diese kann eigentlich nur da beginnen, wo das Theater nicht mehr eine bloße Unterhaltung, sondern mit Bewußtseyn einen Kunstzweck verfolgt. In der Beurtheilung dessen aber, was in der modernen dramatischen Literatur als ächte oder unächte Kunst, als zulässig

oder verwerflich angenommen werden kann und soll, ergeben sich zwei sehr verschiedenartige Standpunkte, die erst in diesem Jahrhunderte als solche mit sich ausschließender Berechtigung klarer bestimmt worden sind. Wir meinen die klassische und die romantische Schule, deren Unterscheidung neu ist, denn früher behauptete die klassische Schule allein die Merkmale einer Ordnung zu haben and verwarf alle dramatischen Hervorbringungen, welche sich nicht ihren Gesetzen unterwarfen, als Ausgeburten einer unkünstlerischen und chaotischen Unordnung. Das dramatische Kunstgesetz hatte vornämlich eigentlich nur die Tragödie als die erhabenste und wichtigste Form dramatischer Kunst im Auge, allein was hierin als unverbrüchliche Regel aufgestellt wurde, dehnte seinen Einfluß aus auf den Geschmack am Bühnenwesen überhaupt.

Die klassische Schule, die ihren strengsten Ausdruck in Frankreich gefunden und von da aus ihre Autorität geltend gemacht hat, fordert die Beobachtung der drei Einheiten der Handlung, der Zeit und des Orts für die Behandlung eines tragischen Stoffs und wo dies, vermeintlich aristotelisches Gesetz in irgend einem Punkte verletzt war, wollte sie kein dramatisches Kunstwerk anerkennen. Die klassische Schule der Franzosen forderte noch manches Andere für die Schicklichkeit und Zulässigkeit auf der Bühne, was später besprochen werden soll, hier ist uns nur darum zu thun, den Hauptunterschied anzuzeigen.

Die romantische Schule ist eigentlich mehr eine protestirende Ansicht. Sie erkennt für ein dramatisches Kunstwerk überhaupt einen organischen Zusammenhang des Ganzen und in diesem Sinne eine Einheit der Handlung an, verwirft aber die mechanische Einheit und die daraus gefolgerten Einheiten der Zeit und des Orts als unnöthige, die poetische Entwickelung hemmende Beschränkung. Mit der bloßen Negation ist nun allerdings nichts gesetzt und zuverläßig wird

man durch eine zwecklose Durcheinanderwerfung von Ereignissen, durch einen so zu sagen periodischen Wechsel von Ernst und Scherz, durch ein Aufgeben alles Maaßes und der unentbehrlichen künstlerischen Beschränkung kein romantisches Kunstwerk bekommen; dieses hat vielmehr auch eine Regel, welche in dem theoretischen Theile erörtert ist und auf den wir deßhalb verweisen. Daß die klassische Schule Ordnung brachte mitten in eine oft zwecklos wuchernde Verwilderung, ist unläugbar, aber sie begnügte sich nicht damit, sondern schrumpfte immer mehr in eine engbrüstige Disciplin zusammen, die in ihren Vorschriften gleichsam selbstgeschaffene Hindernisse aufstellte und das Kunstwerk zu einem Kunststück machte.

Der Eigensinn, womit man auf die drei Einheiten bestand, rührte her von der blinden Bewunderung der alten Klassiker und die Gelehrten nannten Alles klassisch, was sich erhalten hatte. Als man das griechische Drama kennen lernte, war es sehr natürlich, daß man über ihre Großartigkeit staunte und sie bewunderte, aber es verrieth eine pedantische Befangenheit, daß man sie nachahmen wollte ohne daran zu denken, daß das Christenthum einen ganz anderen Geist und so verschiedene Sitten geschaffen hatte, daß man sie eben so wenig den Gesetzen des griechischen Lebens unterwerfen, als dieses ohne seine unvermeidlichen Vorbedingungen neu hervorbringen konnte. Allein man glaubte in der Poetik des Aristoteles die ewigen Urgesetze des Schönen überhaupt gefunden zu haben, in der Art, daß ohne ihre Befolgung das Schöne überhaupt gar nicht geschaffen werden könne. Wäre das der Fall gewesen, so kam freilich wenig darauf an, ob das Bruchstück, welches sich als Aristoteles Poetik erhalten hat, wirklich so von ihm verfaßt ist oder nicht. Wenn wir das auch annehmen, so ist es unbegreiflich, daß das Studium der Meisterwerke der griechischen Bühnenkunst nicht zu der Ueberzeugung

führte, daß man die aristotelischen Vorschriften mißverstanden hatte. Darauf machten zwar Einzelne in Frankreich, wie de la Motte, aufmerksam, aber sie wurden überschrieen von den sophistischen Geschmacksrichtern und nachdem diese den Hof für sich gewonnen hatten, wurde Jeder ein Barbar gescholten, der ästhetisches Heil anderswo suchen konnte als unter der Zuchtruthe der aristotelischen Einheiten. Was nun Aristoteles von der Einheit der Handlung sagt, ist, wohlverstanden, ohne Zweifel sehr richtig und wahr, denn er will nur die Erhaltung der organischen Einheit, damit das Drama nicht zu einer Größe anschwelle, in welcher das Ganze nicht klar übersehen und die einzelnen Theile in ihrem Zusammenhange nicht deutlich unterschieden werden können. Im griechischen Drama war allerdings die Handlung in jedem einzelnen Stücke sehr einfach, aber dies machte nur eine Abtheilung der Trilogie aus, in welcher der Stoff sich ausdehnte und zum Abschluß kam, so daß das Ganze aus mehreren Handlungen bestand. Ueber die Einheit der Zeit spricht Aristoteles sehr unbestimmt, weniger als eine Vorschrift, sondern nur als einen Gebrauch des griechischen Theaters, denn er sagt, die Tragödie suche sich so viel wie möglich auf einen Sonnenumlauf zu beschränken oder wenig darüber hinauszugehen. Er hat also keineswegs gesagt, daß die Ueberschreitung dieses Zeitmaaßes den Begriff eines dramatischen Kunstwerks aufhebe, wie denn überhaupt die aristotelischen Bemerkungen sehr harmlos auftraten und nur von modernen Kunstrichtern und ihren Nachbetern als kathegorische Imperative aufgestellt worden sind. Die Einheit der Zeit und des Orts waren im griechischen Theater eine ganz natürliche Folge der beständigen Anwesenheit des Chors. Wenn dieser die Bühne verließ, so wurden diese Einheiten nicht beobachtet, wie in den Eumeniden des Aeschylos; Aristoteles hat aber nicht gesagt, daß diese darum kein dramatisches Kunstwerk seyen. Ohnedieß spielten die drei

Stücke einer Trilogie, die man als kolossale Akte eines ganzen Drama's betrachten kann, an verschiedenen Orten und mit großen Zwischenräumen der Zeit, wie ja zwischen dem Agamemnon des Aeschylos und den Choephoren zwanzig Jahre lagen.

Unter den modernen Nationen haben die Italiener zuerst die Alten nachgeahmt, was dann auf die französische Bühne überging, von der die Italiener wiederum die Regel der drei Einheiten in noch vermehrter Strenge zurückempfingen. Das spanische wie das englische Theater haben sich in ihrer durch die Nationalität verschiedentlich gestalteten Originalität von der Geschmackstyrannei der drei Einheiten frei zu erhalten gewußt. Die deutsche Bühne hat Alles mitgemacht, ist aber endlich auch selbstständig geworden. In der neuesten Zeit hat auch in Frankreich die klassische Schule die unbedingte Herrschaft eingebüßt, ohne daß freilich darum die romantische Schule durch besondere Meisterstücke ihre Vorzüglichkeit bewährt hätte. Im Ganzen herrscht jetzt in der dramatischen Literatur kein beengendes System vor, man schätzt das Gute jeder Zeit und jeder Nation wie man es vorfindet.

Das italienische Theater.

Mit dem Anfang des sechszehnten Jahrhunderts finden wir erst einen Anfang der dramatischen Literatur in Italien. Das erste regelmäßige Trauerspiel war „Sophonisbe" von Trissino, eine sehr steife und geistlose Nachahmung des griechischen Drama's mit einem Chor. Diese Formen nehmen sich ganz sonderbar aus bei einem Stoffe aus der römischen Herrschaft in Carthago, wo Alles politische Intrigue und Ge-

waltthat war und von einem öffentlichen Leben nicht die Rede seyn konnte, was doch der griechische Chor voraussetzt. Das Stück machte aber als Versuch, eine neue Bahn zu betreten, großes Aufsehen und wurde auch in Frankreich nachgeahmt, auch ist der Stoff später mehrere Male benutzt worden. Die nächsten erwähnenswerthen Versuche waren lyrische Bühnenstücke von hohem poetischem Werthe, nämlich die Schäferspiele Tasso's und Guarini's, besonders der Pastor fido von Letzterem. Er nannte das Stück eine Tragicomödia, weil auch carikirte Personen darin vorkommen, und es ist lyrisches Drama, dessen poetische Bedeutung in der Geschichte der italienischen Literatur unvergänglich ist. Tasso's Schäferspiele sind in Ferrara und Guarini's in Turin aufgeführt worden. In dieser Gattung fanden die beiden Meister der Dichtkunst wenige Nachfolger, sie waren gleich so bedeutend vorangetreten, daß Wenige sich getrauen mochten, in ihre Fußstapfen zu treten. Viele Tragödien kamen aber zum Vorschein, die der bekannte Literarhistoriker Casalbigi alle als abgeschmackte und ungenießbare Bühnenstücke verwirft. Im Anfang des achtzehnten Jahrhunderts wurde ein Stück geschrieben, das großes Aufsehen machte, die Tragödie „Merope" von Maffei. Der Stoff ist nach Euripides, derselbe, den Voltaire gebraucht hat. Das Stück ist nicht ohne Verdienst, aber Voltaire hat die theatralische Wirkung viel besser verstanden. In Lessing's Dramaturgie ist die italienische Tragödie ausführlich beurtheilt, wie auch von Voltaire; sie verschaffte ihrem Verfasser europäischen Ruf und Marquese Maffei wurde auf einer Reise überall, namentlich auch in Deutschland, mit großer Auszeichnung aufgenommen. Es ist eine betrübende Erscheinung, daß eine von Natur so hochbegabte, so geistvolle und fantasiereiche Nation, wie die Italiener es sind, daß sie, welche den in seiner universellen Großartigkeit und Kraft nie erreichten Dante, den in Anmuth und fantastischer Fülle zauberhaften Ariost,

Tasso, den Raphael unter den Dichtern, Petrarca und so viele Andere als Zeugen der höchsten dichterischen Geister aufweisen können, eine so überaus dürftige dramatische Literatur haben, daß sie mit sehr geringen Ausnahmen kaum Mittelmäßiges darbietet, ja daß sie mit aller Anstrengung immer nur ihre Ohnmacht dargethan haben. Die Ursache ist unbezweifelt ihre politische Zersplitterung, welche frühe schon fremden Einfluß in ihr schönes Land lockte und den verderblichsten Ränken ein bereites Feld darboten, auf dem sie selbst eifrig an ihrem Untergange mitarbeiteten. Auf diese Weise kam es denn auch, daß ihre Bühne sich freiwillig der akademischen Engherzigkeit der französischen Bühne unterwarf und in diesem Joche weit hinter dem so übel gewählten Muster zurückblieb ja nicht einmal dessen formeller Vorzüge theilhaftig werden konnte, während die weit schönere, reichere italienische Sprache, Erbe der glänzendsten dichterischen Vergangenheit, von der Bühne herab nur in musikalische Töne gewickelt sich Gehör verschaffen konnte; und in der That, was im ernsten Drama auf der Bühne gesprochen wurde, war auch kaum des Anhörens werth und verdiente ziemlich dieses Schicksal. So kommt es, daß ein Dichter von Operntexten, Metastasio, im italienischen Drama fast allein etwas Besseres hervorgebracht hat, das, zu seiner Zeit wenigstens, mit einiger Bedeutung sich geltend machen konnte, denn in der Literatur hat kaum etwas davon sich eine bleibende Stätte erwerben können. Man darf dabei nicht an einen Librettomacher unserer Zeit denken, das hieße allerdings Metastasio ein schreiendes Unrecht thun, denn er war Dichter, ein guter Lyriker jedenfalls, und damals konnte der Dichter eines Operntextes seinem Worte eine ganz andere Geltung verschaffen als jetzt, denn es wurde nicht so gänzlich zugedeckt wie heutzutage, wo es unter den vielen Noten verschwindet, wofür wir obendrein noch den Componisten recht vielen Dank schuldig sind. Mit seinem Vorgänger, Apostolo Zeno, der die

Oper ganz nach dem französischen Tragödienmuster zuschnitt, in dieser Form aber steif und schwerfällig war, hatte Metastasio sehr leichtes Spiel. Seine Erfindungen sind nicht sehr reichhaltig, aber er begrenzt sich auch absichtlich, indem er die äußerste Sorgfalt anwendet, um nach keiner Seite hin anstößig zu seyn, er schrieb für die große Welt, war mit Anstand frivol, üppig und wollüstig im zartesten Liebesgeflüster, ließ seine Bösewichter Verbrechen begehen ohne Skandal, verdeckte das Schlechte hinter Blumen, ließ es überhaupt nicht zu einem Aeußersten kommen, gerade so weit, daß man schicklicherweise noch einige Schauer dabei empfinden konnte, kurz er verletzte nie die Rücksicht, welche dem poeta laureatus der Kaiserin Maria Theresia oblag, denn zu dieser Stelle war er schon von ihrem Vater, Kaiser Karl VI., ernannt worden. Ein werthvoller Lyriker war Metastasio ganz gewiß, seine Empfindung entströmt nicht einem tiefen, von erhabener Sehnsucht angeregten Gemüthe, sie ist vielmehr nur erotischer Natur, man möchte sagen: griechische Liebe mit Racineschen Schicklichkeit ausgedrückt, aber eben in diesem Ausdruck ist er allerdings ein vollendeter Meister, seine Sprache ist durchgehends voll Wohllaut und Anmuth, und in einem vollendeten musikalischen Vortrag muß sie einen wahren Zauber geübt haben; dadurch schon muß man den großen Ruf, den er sich erwarb, sehr begreiflich finden. Durch sein lyrisches Drama, „die verlassene Dido", wozu Sarro die Musik componirte, und welche die vortreffliche Sängerin Maria Bulgarini in Spiel und Gesang unnachahmlich vorgetragen haben soll, wurde sein Ruhm bald an allen Höfen verbreitet, bei denen damals allein Ruhm zu ernten war. Unter seinen vielen Opern ist in Anlage und Durchführung ohne Zweifel Achilles auf Scyros die beste und als lyrisches Drama denkwürdig zu nennen. Nach Metastasio hat das ernste Drama in Italien auch gar nichts dargeboten, was der Aufbewahrung werth wäre.

Der als Mensch durch Charakter und Gesinnung höchst ehrenwerthe Alfieri hat zwar eine Menge Tragödien geschrieben, in die zwanzig wenn ich nicht irre, aber wiewohl seine Landsleute sich bemühten, ihn hoch zu stellen, auch jetzt noch hauptsächlich seiner ächt nationalen Gesinnung wegen sein Andenken aufrecht zu erhalten suchen, so haben doch auch sie diesem nüchternen und kahlen Pathos nicht aufrichtig Geschmack abgewinnen können, sondern es ist ihnen eigentlich nur den Fremden gegenüber politisch ein Ehrenpunkt, den wackern Patrioten auch als Dichter nicht ganz fallen zu lassen. Ein Unbefangener wird sich unmöglich für die Alfierischen Tragödien begeistern können, sie sind ohne alle Poesie, kalt und leblos, nicht einmal erwärmt von nationellem Unmuth, sondern nur verbittert durch eine widerwärtige Stimmung, wie die Ohnmacht einer politischen Hypochondrie sie eingiebt. Aus Alfieri's Lebensverhältnissen erklärt sich das ganz gut, und in seiner Verbindung mit Gräfin Albany (einer gebornen Gräfin Stollberg), der Wittwe des unglücklichen Prätendenten Carl Stuart, häufte sich eine Masse von getäuschten Hoffnungen, unter denen leider auch die war, der Tragiker seiner Nation zu werden. Die neueren historischen Dramen von Giovanni Pindemonti haben jedenfalls mehr Natur und Abwechslung, sind durch Verzichtleistung auf die künstliche Spannung des Alfierischen Kothurns theatralisch viel zugänglicher, die Handlung manchmal nicht ohne Interesse, aber im Ganzen erheben sie sich nicht über die gewöhnlichen Tagesstücke dieser Gattung.

Der italienische Schauspieler und Schauspieldirector Riccoboni, der auch lange in Paris mit seiner Truppe Vorstellungen gab, dessen ungemein fleißiges und redliches Wirken für die Bühne bis 1750 dauerte, und dessen viele Bearbeitungen älterer italienischer Bühnenstücke, die in Paris viel Glück machten, in Lessings theatralischer Bibliothek besprochen sind, hat eine Geschichte des italiänischen Theaters bis auf

seine Zeit geschrieben. Sie ist, wie auch das französisch geschriebene Werk seines Sohnes Franz Riccoboni L'Art du Théâtre ins Deutsche übersetzt. Man findet darin ein genaues Verzeichniß der von 1500 bis 1660 gedruckten italienischen Bühnenstücke und überhaupt reichhaltigen Nachweis über alle Theaterverhältnisse in Italien und Frankreich während fast des ganzen Jahrhunderts von 1650 bis 1750, denn Riccoboni, ein Modeneser von guter Familie, war schon als achtzehnjähriger Jüngling zum Theater gegangen, hatte seine lange theatralische Laufbahn fast gleichmäßig zwischen Italien und Frankreich, wo man damals das italienische Schauspiel sehr liebte, getheilt, kannte persönlich alle einigermaßen tüchtige Künstler und Theaterschriftsteller beider Länder, und im Theaterleben sind die mündlichen Ueberlieferungen nicht zu verachten, sie reichen oft viel weiter zurück als man glaubt. Ludovico und Francesco Riccobonis angegebene Werke sind sehr zuverläßig, wie schon zu ihrer Zeit vielfach anerkannt worden ist, und für die Geschichte der Kunst sehr lehrreich, denn sie geben ein klares Bild von der Art und Weise, wie man damals die dramatische Kunst betrachtete und sie übte. Nun ersieht man aus diesen Denkwürdigkeiten, daß Riccoboni einer Schule angehörte, die er erst recht ausbildete und feststellte, welche es sich zur Aufgabe machte, das Theater von den rohen Auswüchsen der Volkskomik zu reinigen und die Schicklichkeit auf der Bühne wiederherzustellen. Das geschah offenbar weniger vom Standpunkte eines reinen Kunstbewußtseyns als von dem des geselligen feinen Anstandes. Nachdem Calderoni, der Unternehmer einer in solcher Weise geläuterten Bühnenanstalt, in die Dienste des Churfürsten von Bayern getreten war, hatte der Römer Pietro Cotta die Direction einer ähnlichen übernommen bei der der ältere Riccoboni einer der vorzüglichsten Schauspieler war, dem auch, nachdem Cotta zurückgetreten war, die Leitung zufiel. Was

Riccoboni zur Aufführung brachte, um den Geschmack zu heben, war, außer den älteren Sachen wie Torrismondo und Aminta von Tasso, Pastor fido von Guarini, Alles in dem greco-gallischen Styl, der in Italien die Oberhand gewonnen hatte. Da man nicht die vaterländische Romantik, die sich in Italien so reichlich darbietet, benutzen wollte, sie als barbarisch verwarf, so blieb wohl nichts Anderes übrig, da man sich die Kunst nicht denken konnte frei von der unerbittlichen Einheitentheorie, so huldigte man der geselligen Uebereinkunft, aus der jene eigentlich hervorgegangen ist oder die ihr doch eine bereitwillige Anerkennung verschafft hat, und die höheren Stände in Italien waren schon so französirt, daß sie damit vollkommen einverstanden waren. In der Komödie verfuhr Riccoboni mit etwas nationaler Rücksicht, die indessen doch nur als beschwichtigende Vermittelung dienen sollte. Er arbeitete die französischen Originale um, indem er sie nach dem italienischen Gaumen modelte, machte aus mehreren Komödien Eine, behielt einzelne Auftritte wörtlich bei, während er andere improvisiren ließ: Alles das reizte die Neugierde, erwies sich als eine gute Kassenspeculation und ging ganz gut. Als aber Riccoboni den Arlechino verbannen wollte und zu dem Ende als Versuch die Scolastica des Ariost abgeändert und umgearbeitet in Venedig auf die Bühne brachte, etwas in der Art, wie die bekannte Neuberin auf Gotscheds Anleitung in Leipzig den Hanswurst begrub, so empörte sich das venetianische Publikum, trat für seinen Arlechino in die Schranken, und das Stück konnte nicht ausspielen, was alsdann Riccoboni veranlaßte, einer Einladung nach Paris zu folgen. Aus allem diesem erkennt man ziemlich deutlich, wie es in Italien damals um das Theater stand, besonders, wenn man die Gründe erwägt, welche Riccoboni in seinem Verfahren leiteten und ihn wohl größtentheils rechtfertigten.

Auch im Lustspiel hatten die Italiener angefangen mit

dem Antiken, dann zuerst übersetzten sie geradezu Plautus und Terenz, bekamen also griechische Lustspiele aus der zweiten Hand. Neben dem blieb immer, wie noch heutzutage, die Stegreifposse mit stehenden Masken. Wir finden aber auch schon ziemlich früh Originallustspiele, wobei aber selbst Einige der ausgezeichnetsten Schriftsteller auf die sonderbarsten Abwege geriethen. Es ist nicht anders, als wenn der Geist der großen Dichter Italiens scheu geworden wäre, wenn er die Bühne beschreiten sollte. Auch im Lustspiel ist das nicht anders gegangen, und noch schlimmer, denn hier finden wir fast ohne Vermittlung die beiden Aeußersten, Nachahmung der lateinischen Komiker oder freche Zügellosigkeit.

Man hat gezweifelt, ob „die Ränke der Liebe" (gli intrichi d'amore) von Tasso seyen, weil dieses Lustspiel kalt, trocken und eigentlich nur eine kaum erklärte und begründete Anreihung von Abenteuern ist, in deren Behandlung Nichts den großen Dichter verräth; die italienische Kritik hält aber doch diesen verunglückten Versuch für Tasso's Werk. Ariosts Lustspiele sind ganz nach antikem Zuschnitt, der Dichter des „Rolands" ist in „Cassandra" und „Supposti" beinahe ungelenk und starr, sie sind allerdings vor seinem Epos geschrieben und man spürt ihnen die klassischen Studien an, die er unter Anleitung des gelehrten Gregors von Spoletro vollendet aber noch nicht überwunden hatte. Machiavelli hat in seiner „Clizia" allerdings florentinische Sitten geschildert, aber auch etwas hart und trocken. Seine „Mondragola" ist, wenn nicht lustig, so doch allerdings unterhaltend. Die Situationen, in welchen ein abgefeimter heuchlerischer Mönch einen einfältigen Ehemann bei der Nase herumführt, die pfiffige Einfalt der Frau, mögen sehr aus dem Leben gegriffen seyn, aber das Ganze überquillt dermaßen von Zoten und Unzüchtigkeiten, daß man nicht begreifen würde, daß der ernste und staatskundige Verfasser der florentinischen Geschichte und des

Buches vom Fürsten solche Ungebührlichkeiten hat auf die Bühne bringen wollen, wenn wir nicht auch seine Statuten hätten für eine compagnia di piacere. Wie sich's aus den Zeitverhältnissen erklärt, daß Machiavelli eben sowohl mit großer Standhaftigkeit die Tortur bestand, Dürftigkeit und Undank nach den großartigsten Leistungen mit Gleichmuth ertrug, und dennoch an gemeiner Sittenlosigkeit sich ergötzen konnte, gehört nicht hieher. Daß in diesem unfläthigen Lustspielton auch etwas Politisches liegt, ein Hohn über die Heuchelei der Priester, ist wohl zu erkennen, aber man findet darin nicht die aristophanische Weise, sondern das selbsteigene Behagen an dem schändlichen Verkehr. Die fünf Lustspiele des geistvollen, originellen, aber auch wegen seiner Ruchlosigkeit berüchtigten Pietro Aretino haben zwar viele komische Züge, sind aber so abscheulich liederlich, wie es nicht anders zu erwarten war vom Verfasser der sechszehn sonetti lussoriosi auf eben so viele Bilder des Giulio Romano, ein merkwürdiges Denkmal davon, wie Kunst und Geist in voller Meisterschaft sich in einer entarteten Zeit verbanden, um die Sittenlosigkeit zu verherrlichen. Wenn auch nicht immer in so übertriebener Weise, so blieb doch das italienische Lustspiel auf diesem Abwege, selbst der talentvolle Giambattista Porta betrachtet Kupplerinnen und niederträchtige Schmarotzer, welche die verruchtesten Liebeshändel einleiten und durchführen, als vollkommen zulässige Bühnenerscheinungen.

Unter solchen Umständen erscheint Riccobonis Verfahren allerdings als ein unvermeidliches, um die Ehrenhaftigkeit der Bühne wiederherzustellen, wenn auch sonst kein großes Ergebniß für die Kunst im Allgemeinen dadurch erreicht werden konnte. Zwischen der Sittenlosigkeit der regelmäßigen Komödie, die nebenbei auch nicht einmal national war, und der Pöbelhaftigkeit der Stegreifposse, die mehr gemein als witzig war, blieb kein anderer Ausweg für den, der nicht

schöpferisch genug war, um Werke hinzustellen, die einen Umschlag bewirken konnten. Einige von Riccobonis Charakterschilderungen sind mit vielem Talent entworfen, besonders wenn man bedenkt, daß sie nur Skizzen seyn sollten, eigentliche Bühnenmanuscripte (weshalb er sie auch canevas nannte), die erst in der Darstellung ihr volles Leben zu gewinnen bestimmt waren.

Bei diesem kläglichen Zustande der Bühne hatte das italienische Publikum nun allerdings einen anderen Ausweg gefunden, für den sein Geschmack sich völlig entschied, der auch daran Schuld war, daß das redende Schauspiel nicht zu Kräften kommen konnte und allmälig in Mißachtung versank. Wir meinen die Oper. Diese gehört allerdings zur Bühnenkunst, aber da, wie schon in dem theoretischen Theil bemerkt worden ist, in der Oper die dramatische Idee durch Musik entwickelt und vermittelt werden soll und zu dem Ende Bedingungen unterworfen werden muß, die sie nothwendig von ihrem reinen Entwickelungswege abbringen, wenn sie auch sonst Schönes veranlassen, so gehört die Geschichte der Oper in die musikalische und nicht in die dramatische Literatur, denn das Dramatische ist hier einer anderen Kunst untergeordnet in der Art, daß es zwar in dieser seinen Ausdruck finden soll, dies aber begreiflicherweise nur in so weit kann als es in dieser überall möglich ist, und das ist es nur durch Gefühlserregungen und Stimmungen, die wiederum nur durch Beihülfe des Worts eine bestimmtere Beziehung bekommen können. Was die Italiener in der dramatischen Musik geleistet haben, ist bekannt, und wenn auch zu verschiedenen Zeiten unter ihnen der Geschmack eine oberflächliche Richtung genommen hat, so stehen sie im Ganzen doch unbedenklich in der ersten Reihe. Wenn, wie wir früher behauptet haben, das Drama überhaupt erst seine Vollendung in der Darstellung findet, so gilt das vorzüglich von der italienischen Oper,

jetzt und zu allen Zeiten, denn manche Opern, deren Partitur vor einer strengen Kritik nicht bestehen können, haben dennoch durch die individuelle dramatisch-musikalische Darstellungskunst von der Bühne herab einen, wenn auch vorübergehenden Kunstwerth sich erworben. Bei völligem Unwerth der Composition als solcher beruht diese Berechtigung allerdings nur auf Virtuosität, die freilich auch durch glänzenden Schein und Huldigung einer falschen Mode sich Geltung verschaffen kann. Eine Virtuosität aber, die das durchzusetzen vermag, setzt immerhin einen hohen Grad von technischer Ausbildung voraus. Die Italiener sind ohne alle Frage die Schöpfer der Gesangkunst, sowohl im Kirchen- als im Opernstyl, und sie ist bei ihnen auf tiefe Grundsätze der Natur sowohl als der Kunst gebaut. Ihre Opernsänger sind aber auch fast ohne alle Ausnahme gute Darsteller gewesen, unter den Bedingungen des vorwaltenden musikalischen Vortrags, den sie stets ungefährdet erhalten, und ihrer Nationalität, aber die letzte Bedingung muß man sich bei jeder Nation gefallen lassen, jede hat ihre Eigenthümlichkeit auf der Bühne, auch im Schauspiel, die sie nicht aufgeben kann noch will. Das beste der dramatischen Kunst ist offenbar den Italienern zu Theil geworden in der Oper. Wenn man annehmen will, daß sie in der tragischen Oper erreicht und überboten worden sind von einigen fremden Componisten, wie von Gluck und Mozart, so kennen wir mit Ausnahme von Mozarts „Figaro" Nichts, was sich an die Seite stellen könnte vom Cimarosa's matrimonio segreto und Rossini's barbiere di Seviglia. Jedenfalls tritt auf keiner anderen Opernbühne die Darstellung so bedeutsam hervor als in Italien und daher hat auch nirgends die Oper eine so dramatische Geltung, freilich sollte sie auch nirgends so viel ersetzen als in Italien.

In der Mitte des vorigen Jahrhunderts machte Goldoni

Epoche im italienischen Lustspiel. Er war ungefähr für Italien was Iffland und Kotzebue in Deutschland. Er verstand sich vortrefflich auf Bühnenwirkung, seine Intrigue ist oft sehr gut verschlungen, wie im „Diener zweier Herren", seine Charaktere sind wahre und getroffene Lebensbilder, aber darüber geht er nicht hinaus, er idealisirt nicht, weder Situationen noch Personen. Er hat einige Masken beibehalten, Arlecchino, Brighella und Pantalon, aber sie sind spießbürgerlich geworden bei Goldoni und tragen ganz das Gepräge, als hätte man sie beibehalten, um das Publikum nicht vor den Kopf zu stoßen, sie sind pensionirte Spaßmacher. Er schaffte sie auch ganz ab in den italienischen Stücken, die er in Paris schrieb, wo er als Lehrer der enfants de France in der italienischen Sprache eine beständige Pension genoß und hochbetagt starb. Er war der französischen Sprache so mächtig geworden, daß er in dieser Le bourru bienfaisant, den gutherzigen Polterer schrieb, ein vortreffliches Charaktergemälde, das sich lange auf der Bühne erhalten hat. Goldonis Lustspiele sind nicht poetisch, nicht kühn ausgreifend, der Witz hat keinen weiten Tummelplatz, er verletzt nicht. Sie haben großes Aufsehen in Italien gemacht und sind in mehrere Sprachen übersetzt worden, sie mußten allen denen gefallen, welche auf der Bühne die gewöhnliche Wirklichkeit, einige lustige Streiche und etwas zahmen Maskenspaß der ernsten und komischen Poesie vorziehen, und das war so ziemlich, was man auf allen europäischen Bühnen sehen wollte. Goldonis Verdienste in dieser Sphäre sind nicht zu verkennen, aber an pikanter Auffassungsweise steht er manchen französischen Lustspieldichtern zweiten Ranges nach.

Gerade das Wiederspiel von diesem Bestreben bezweckte „Gozzi" der die Maskenkomödie retten wollte, welche Goldoni um alles Ansehen brachte, bei den feinen Leuten wenigstens, die irgend auf einen geläuterten Geschmack Anspruch

machen wollten. Dem geistreichen und kecken Gozzi stellte sich Sacchi, der Unternehmer einer Maskenkomödie in Venedig zur Verfügung. Sacchi war damals der ausgezeichnetste Arlechino Italiens und seine Hoffnung, durch Gozzi einen neuen Wirkungskreis für die altherkömmliche Maskenkomödie eröffnet zu sehen, war nicht vergeblich. Gozzi, aus einem in den Grafenstand erhobenen aber in seinen bürgerlichen Verhältnissen herabgekommenen Geschlechte, hatte als Offizier einige Jahre in Dalmatien gedient und bei seiner Zurückkunft nach Venedig fand er Goldoni und den Abt Chiari, einen faden und schwülstigen Theaterdichter, im Besitze der Bühne und seine geliebte altitalische Maskenkomödie in den letzten Zügen. Er beschloß, sie zu retten, und er that es. In der heiteren Academie der Granelleschi las er seine Tartana vor, deren Zweck die Erhaltung der italischen Originalität und vornehmlich gegen Goldonis französirenden Geschmack gerichtet war. Die Hauptsache aber war, daß er eine neue Gattung von Maskenkomödie schuf und in dieser zeigte er nicht nur Witz und Laune, sondern einen genialen Schwung der Fantasie, in manchen Stücken eine ächt poetische Färbung. Zwar sind seine Stücke nicht in allen Theilen ausgeführt, nur Skizzen in Farben, wenn wir ein Gleichniß aus der Malerkunst entlehnen wollen, aber wiewohl sie aus diesem Grunde nicht als durchgeführte Werke der eigentlichen Literatur einverleibt wurden, so sind sie doch in ihrer Art sehr merkwürdig gewesen und bildeten eine interessante, wenn auch bald vorübergehende Epoche der Kunstgeschichte des italienischen Theaters. Gozzi begriff, daß er mit seinen Gegnern nicht wetteifern konnte auf ihrem Grund und Boden, auf dem der breiten bürgerlichen Wirklichkeit. Er benutzte das Wunderbare, das außer allen herkömmlichen Wegen Liegende, die Mährchenwelt, in welcher dann die Masken als Repräsentanten der prosaischen Realität den drolligsten Gegensatz aufstel-

len zu Allem, was sich darüber hinwegsetzt. Er nannte sie fiabe, Feenmährchen, und sie brachten die größte Wirkung hervor, die „Zobeïs" heißt sogar tragedia fiabesca. Besonderes Glück machte „König Hirsch" — „Turandot, Prinzessin von China" (in der Schillerschen Bearbeitung auch auf der deutschen Bühne bekannnt) — „das dunkelblaue Ungeheuer" — „der Geisterkönig". Wo die Masken wie abenteuernde dramatische Irrlichter in die Handlung traten, war ihre Theilnahme daran nur so weit vorgeschrieben als nöthig, um sie nicht aus dem Geleise zu bringen, sonst wurde ihnen die alte Freiheit des dramatischen Stegreifritterthums erhalten, die sie, von dieses Faches ganz mächtigen Schauspielern dargestellt, auch zum höchsten Ergötzen des Publikums benutzten. Aber auf dieser Virtuosität beruhte auch zum großen Theil die Wirkung, und diese wurde sehr geschwächt, als die Gesellschaft Sacchi einige ihrer besten Mitglieder verlor. Eine Schauspielerin, die sich einbildete, daß sie in pathetischen Rollen glänzen müsse, verführte Gozzi dazu, ihr solche zu verschaffen. Er sah sich nun um Hülfe in der Fremde um, übersetzte sogar Thamas Corneilles Graf Essex und Pirons Gustav Vasa, weil die aber doch gar zu unbeholfen sich ausnahmen, so begann er aus dem spanischen Theater zu schöpfen. Dies gelang zwar besser, war aber doch ein merkliches Herabsteigen von der Stufe, auf welcher er in seiner ersten Epoche stand. Das Fantastische der Feenwelt hatte er vortrefflich dargestellt, das Romantische des spanischen Theaters fand in der italienischen Wiedergeburt nicht den rechten Nachhall, es wurde übertrieben und die Masken waren zu derb und zu grell, um für den sinnigen spanischen Gracioso eintreten zu können, sie waren eben nicht graziös genug.

Jetzt ist das höhere Schauspiel in Italien fast ganz von der Oper verdrängt, selten kann eine Truppe besserer Art

sich halten und dann nur in sehr bescheidenen Verhältnissen. Die Oper hat meistens vorzügliche Darsteller, heroische wie komische, namentlich ist der Buffo häufig sehr ausgezeichnet. Seine Komik ist eigenthümlicher Art, das Groteske darin erinnert sehr an den volksthümlichen Ursprung, es ist gleichsam eine aufgeblasene Komik, wie denn auch Buffo wörtlich „pausbacken" bedeutet, denn der Buffo in der eleganten Oper stammt noch her aus der Zeit der handfesten Komik, wo auf die aufgeblasenen Backen die Ohrfeigen eine um so drolligere Wirkung machten. In der niederen Sphäre erhält sich noch die volksthümliche Komik, nur wird die Stegreiffreiheit von der Polizei scharf überwacht. Im Carlinotheater in Neapel ist der Komiker am besten daran, wenn der König, der die Volkskomik liebt, selbst darin erscheint, er darf sich dann Freiheiten herausnehmen, die sonst von der Polizei streng gerügt werden.

Französisches Theater.

Die Anfänge des Schauspielwesens in Frankreich haben wir in der Einleitung zum modernen Theater bereits besprochen. Während der Regierung Franz I. war es, daß die Kenntniß der griechischen Bühne sich verbreitete unter den Genossen der Universitätsstudien; durch die Erfindung der Buchdruckerkunst wurden denn auch bald Uebersetzungen von einigen Tragödien von Sophokles und Euripides und von den lateinischen Dramatikern verbreitet. Unter Heinrich II. kamen erst die Früchte davon zum Vorschein. Erstaunt, geblendet von der dramatischen Kunst der Griechen — denn diese war es ja auch, welche dem lateinischen Drama Kern und Seele gab — meinte man, dem chaotisch arbeitenden

Wesen der französischen Bühne, die nach einer Gestaltung rang und noch keine gefunden hatte, nur damit helfen zu können, daß man es ganz verwarf und allein das Heil suchte in Nachahmung der antiken Bühnenkunst. Der erste, der das thatsächlich ausführte, war Jodelle, der zuerst auftrat mit einem in achtsylbigen Versen gedichteten Lustspiel, Eugène ou le rencontre, und mit einer Tragödie „die gefangene Cleopatra". Diese Tragödie wurde aufgeführt 1552 von Jodelle und seinen Freunden vor dem ganzen Hofe in Gegenwart des Königs Heinrich II., welcher den Verfasser mit der damals nicht unbedeutenden Summe von fünfhundert Thalern belohnte. Durch diesen Erfolg, der übrigens auch vom unabhängigen Publikum anerkannt wurde, entschied sich die Richtung, welche das französische Schauspiel nahm, denn schon von da an begannen die drei Einheiten, der rein historische Styl, kurz die Verbannung alles dessen, was man viel später erst Romantik genannt hat, was im Grunde aber nur naturgemäße Poesie ist, wie sie im Gemüthe waltet und, unbekümmert um conventionelle Schranken, nur ihre Begrenzung findet im organischen Zusammenhange und der Ueberschaulichkeit der Handlung. Das System wurde zwar erst später vollständig ausgebildet und kathegorisch als ein Gesetz festgestellt, außerhalb dessen keine Kunst anerkannt werden konnte; was ihm nicht entsprach, wurde als wilde Geschosse eines barbarischen Geschmacks verworfen. Anderes sind denn auch nicht die dramatischen Werke Shakespeare's und Lopez's de Vega in Frankreich beurtheilt worden, wie überhaupt das englische und spanische Theater, die gerade damals, oder vielmehr wenige Jahrzehnte darnach ihre volle Blüthe entfalteten, und noch heute zählt die klassische Schule in Frankreich viele fanatische Anhänger, die gerade so denken und urtheilen. Jodelle und seine Anhänger, welche denselben Weg verfolgten, bildeten in diesem vereinten Bestreben auch

eine dramatische Kunstgemeinde, die volle Zustimmung fand, und die man la Pléiade française, das französische Siebengestirn genannt hat, denn außer Jodelle gehörten dazu: Ronsard, du Bellay, Antoine de Baïf, Pontus de Thyard, Remi Belleau, und Jean Daurat. Ihnen schlossen sich in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts mehrere dramatische Verfasser an. La Perouse übersetzte schon 1555 Seneca's „Medea" und diese kalte und steife Tragödie ohne Leben und Bewegung fand den ungetheiltesten Beifall, denn es war von jeher in Frankreich der Fall, daß ein durchgedrungenes Modesystem allgemeine Bewunderung erregte; es ist noch so, das haben wir in unseren Tagen erlebt, wo das Entgegengesetzte, die romantische Schule Bewunderer fand, wenn sie nur recht anticlassisch war, ohne Ordnung und Verstand Alles recht bunt durch einander warf. Diese Medea war übrigens auch das erste französische Trauerspiel, das in gereimten Alexandrinern geschrieben wurde, welche nachher unerbittlich allen Tragödien und sogar der versifizirten Komödie als die einzige ächt dramatische Versart auferlegt wurde. Diese Alexandriner haben großen Einfluß geübt auf die französische Darstellungsweise, ihnen muß man ohne Zweifel den Bombast der Declamation, den taktmäßigen Tonfall im Markiren des Rhythmus und das ganze damit übereinstimmende Paradewesen des theatralischen Vortrags beimessen, denn die wellenförmige Bewegung des Alexandriners nivellirt gleichsam die Rede, zwängt Alle in dasselbe Geleise. Von der Medea an kommen auch in der Tragödie nicht mehr Prologe und Chöre vor, die Jodelle noch beibehalten hatte. Massin de St. Gelais übersetzte Trissonis Sophonisbe in Prosa. Garnier schrieb 1573 Hyppolite nach Sophokles, entwickelte etwas mehr metrische Eleganz, womit er auch seine „Jüdinnen" und „Brodamante" ausstattete. Bis zum Corneille wurde eine ungeheure Masse Tragödien und Komödien geschrieben und gespielt: von Hardy

allein behauptet man, daß er 800 Stücke verfaßt haben soll, die aber alle nur geringen Werth hatten; etwas besser waren die Stücke von Rotron und Baro. Die eigentlich klassische Zeit ihrer Bühne rechnen die Franzosen von Pierre Corneille, der allerdings auch ein dramatischer Dichter von großer Kraft und Bedeutung war.

Corneille's bestes und schönstes Werk ist offenbar „der Cid", wozu er den Stoff bekanntlich aus dem Spanischen nahm und ganz nach spanischen Begriffen von Liebe und Ehre entwarf und durchführte, auch nicht sehr streng sich an die Einheit des Ortes und der Zeit hielt. Das betrachtete man schon damals fast als eine übergroße Kühnheit, die man nur in Betracht anderer wesentlicher Schönheiten verzieh. Auch Sancho von Arragon ist nach dem Spanischen, wie denn überhaupt viele französische Dramatiker aus dem spanischen Theater geschöpft haben, meist ohne ihre Quelle anzugeben, was indessen Corneille nicht that, denn er hat in der ersten Ausgabe seines Cid den spanischen Text des Guillen de Castro häufig angeführt. Die am meisten bewunderten Werke Corneilles sind außer dem Cid: „Cinna" — „Polyeucte" und „Rodogune". Corneilles Helden sind ernst, fest und entschlossen, zeichnen sich aus durch Unerschrockenheit und Gegenwart des Geistes, es ist gleichsam der hispanisirte Fanatismus des französischen Ehrgefühls, auch seine lasterhaften Charaktere haben Muth und unerschütterliche Männlichkeit. Seine weiblichen Charaktere sind leidenschaftlicher für den Ruhm als für die Liebe, diese gewähren sie mehr aus Bewunderung für ritterliche Thaten, denn aus Neigung, und deshalb lassen sie den Zuschauer meist kalt, besonders wenn sie sich als Preis geben für einen Mord, wie in Rodogune. Corneilles Kraft der Rede ist großartig und erhaben, manchmal mit der Kürze und der Wucht eines Tacitus, bisweilen aber verfällt er in einen Redepomp, der nicht immer der Situation angemessen

ist. Ehrgeiz und Herrschsucht sind daher Leidenschaften, welche er fast immer meisterhaft schildert, und so ist es auch begreiflich, daß er Intriguen in seine Stücke bringt, die ganz nach der Anleitung Machiavellis erfunden und mit derselben Beseitigung aller Regungen des Gemüths durchgeführt sind, allein solche Intriguen passen wiederum gar nicht in die antike Gestaltung der Tragödie, welche nur dann großartig ist, wenn sie die natürliche Form ist für erhabene Einfachheit.

Racine war ein Gestirn ersten Ranges am dramatischen Himmel nicht blos Frankreichs sondern Europas, denn wiewohl er sich in so engen Grenzen bewegen mußte, nicht nur der einmal gewählten und geheiligten Form, sondern auch der zahllosen Rücksichten des ängstlichen Hofes, die nicht minder heilig gehalten wurden, wiewohl er bei jedem Vers fast umschauen mußte, ob er nicht irgend einer Deutung fähig wäre, welche ein königliches Stirnrunzeln hervorrufen könnte, so hat sein wahrhaft dichterischer Geist dennoch die unglaubliche Kunst gefunden und geübt, in diesem Joche nicht nur edel und schön, sondern auch wahrhaft schön zu seyn. Unter den drei bedeutenden französischen Tragikern ist Racines Verhältniß zu Corneille und Voltaire dem Standpunkte des Sophokles zwischen Aeschylos und Euripides sehr ähnlich, denn Racine war auch voll Anmuth und Wohlklang, er auch konnte sich mäßigen, ohne die Kraft zum Opfer zu bringen. Wiewohl das Elegische und Idyllische seiner persönlichen Gemüthsart ohne Zweifel näher standen, so hat er doch z. B. in Britannicus sich zu dem erhabensten tragischen Ernst erhoben, ohne Härte und doch mit der gewichtigsten Eindringlichkeit, und gerade da bricht die Kraft hervor, ohne durch Zwang oder Hemmniß geschwächt zu erscheinen, während man eher in den Liebesschilderungen, denen er einen bezaubernden Ausdruck zu geben versteht, eine gewisse Verzagtheit merkt, um die lodernde Glut nicht zu heftig aufflammen zu lassen. Racine

hat der französischen Sprache in Adel und Schönheit des Ausdrucks die höchste und letzte Ausbildung gegeben; wie er in Wortfügung und Versbau unerreicht geblieben ist, so ist kaum denkbar, daß er jemals übertroffen werden kann: um das zu bewerkstelligen müßte die französische Sprache Eroberungen machen, ganz neue Wege ihr eröffnet werden, und auch dann würde Racine immer noch als ein leuchtendes Muster hervorragen. So groß die Bewunderung war, welche Racine erregte, so ist die volle ungetrübte Anerkennung seinen Werken doch erst zu Theil geworden, nachdem er vom Schauplatze abgetreten war. Während seines Wirkens hatte er mit manchen Widerwärtigkeiten zu kämpfen, die sein Gemüth in verschiedenen Epochen seines Lebens sehr herabdrückten, ja seine künstlerische Laufbahn ganz unterbrachen. Daß die blinden Bewunderer Corneilles sich gegen das aufgehende Gestirn Racines wehrten, es zu verläugnen suchten, ist erklärlich, denn es war doch eine wirkliche Größe, für die sie, wenn auch in ungerechter Weise auftraten, aber vollkommen unbegreiflich ist, daß Pradon, der Corneille wie Racine gegenüber eine vollkommene Nullität war, Letzterem sogar die Palme streitig machen konnte, daß Pradons „Hyppolite" der Racineschen „Phèrd" eine Zeitlang auf der Bühne vorgezogen wurde, daß Boileaus witzige und so geistreich überzeugende Polemik für Racine so lange brauchte, um den Franzosen die Augen zu öffnen. Der Name des faden und anmaßenden Verfassers von „Pyramus und Thisbe" hat nur noch eine Stelle in der Literaturgeschichte durch die Unbegreiflichkeit, daß ihm eine Zeitlang gestattet wurde, Racines Mitbewerber seyn zu dürfen, aber diese Unwürdigkeit verletzte tief Racines künstlerisches Bewußtseyn. Daß Racine, erzogen in der Abtei Port Royal, in welcher eine sinnige Frömmigkeit Erkenntniß durch eigenes Denken weckte, die auch deshalb, vom Ultramontanismus standhaft verfolgt, zuletzt unterliegen mußte —

vor vielerlei Zerwürfniß mit der Welt seine Zuflucht suchte in frommen Betrachtungen, ist eine sehr erklärliche Erscheinung, wenn man bedenkt, wie der Tragiker stets den Menschen fassen und erforschen muß in seinem Verhältnisse zu den höchsten und ewigen Dingen, und wer die Macht der logischen Folgerung und die bußfertige Strenge der Jansenisten kennt, deren Sittenlehre Racine zugethan war, der kann sich auch erklären, wie es kam, daß Racine Reue empfinden konnte darüber, daß er sein Genie dazu verwendet hatte, menschliche Größe auf der Bühne zu verherrlichen, und daß er sich davon wie von einem Irrthum abwandte, denn wenn ein großer Geist in einer ascetischen Ansicht befangen ist, so ist er nicht mehr frei. Unbegreiflicher freilich ist es, daß seine religiöse Betrachtungen über die Gnadenwahl ihn auch dahin bringen konnten, die Gnade des Königs für eine so unentbehrliche Bedingung seiner irdischen Glückseligkeit anzusehen, daß ihr unverschuldeter Verlust sein Herz brechen konnte, daß ein gotterfülltes Gemüth und die Macht seines Genies, die, wie wir aus seinem letzten Werke „Athalie" sehen, nicht gebrochen wurde, ihn nicht zu trösten vermochte über verscherzte Hofgunst, daß er darauf einen solchen Werth legte, da er doch sehr gut wußte, wie sie erworben und verloren werden kann. Aber es war so, und hieraus erklärt sich auch, wie Racine sich dem ästhetischen Zwangsverhältnisse, wie einem höheren Pflichtgebot mit Ueberzeugung unterwarf.

Mit „Andromache", die 1667 aufgeführt wurde, trat Racine zuerst in ganzer Kraft auf; die Wahrheit und Wärme, womit die Kämpfe der Leidenschaften in einer eben so fest geschlossenen als schönen Sprache geschildert wurden, brachten die größte Wirkung hervor. Die übrigen Werke Racine's, welche die Franzosen mit gerechtem Stolze zu den Meisterwerken ihrer Dichtkunst rechnen, sind: „Britannicus" — eine historische Tragödie, worin Nero, Agrippina, Narcissus und

Burrhus als meisterhaft durchgeführte Charaktere glänzen — „Berenice", welche die Geliebte des Titus eben so zart als gemüthlich schildert — „Bajazet", dessen Handlung und Entwicklung höchst interessant ist, wenn man davon absehen will, daß die Mohamedaner darin eigentlich nur heidnische Franzosen sind, wozu aber der Dichter sie nothwendig machen mußte, wenn ihre Erscheinung auf der Bühne in dem damaligen Zeitalter zuläßig befunden werden sollte — in „Mithridat" ist die Intrigue sehr spannend, aber grell, denn zwei Söhne bewerben sich um die Braut des todtgeglaubten Vaters, und als er unerwartet erscheint, stellt er sich als wenn er sie abtreten wollte, um zu erfahren, welchen von beiden Söhnen sie eigentlich liebt — „Iphigenie" betrachten die Franzosen als das vollkommenste aller Trauerspiele, und von dem modernklassischen Standpunkte aus können sie das, denn wenn allerdings, wie Schlegel richtig bemerkt, die Sitten modernisirt sind und nicht zu den mythologischen Ueberlieferungen passen, so muß man bedenken, daß diese Uebereinstimmung außerhalb der antiken Welt überhaupt unfaßbar ist — in „Phädra" hat Racine sich nach übereinstimmender Anerkennung Aller zur vollen Würde des tragischen Styls erhoben, wobei man freilich die Liebe der Phädra als ein ihr von Venus auferlegtes Leiden ganz vom antiken Standpunkte fassen muß.

In der zweiten Epoche seines Lebens, als Racine dem weltlichen Theater eigentlich ganz den Rücken gekehrt hatte, schrieb er auf besondere Aufforderung der Frau von Maintenon noch zwei Stücke, welche zur Aufführung in dem nach frommen Grundsätzen geleiteten Stifte von St. Cyr bestimmt waren, weßhalb auch der Stoff dem alten Testamente entnommen war. „Esther" wurde in St. Cyr mit dem größten Erfolge vor dem Hofe aufgeführt, und wiewohl es eben deßhalb mit Beobachtung zahlloser Rücksichten verfaßt werden mußte und daher auch eine volle tragische Kraft nicht entfaltet

werden konnte, so ist es doch, wenn auch keine abgeschlossene Tragödie in vollem Sinne, so doch immer eine schöne und liebliche tragische Dichtung. Dagegen muß man wohl Schlegel beipflichten, wenn er das zweite Stück dieser Art, „Athalie", das auch zugleich das letzte Werk des unsterblichen Dichters war, für die in allen Beziehungen vollendetste französische Tragödie erklärt, worin Racine dem großartigen Style der Griechen, den er sich zum Muster genommen und den er in der Ursprache vollkommen erforscht und erkannt hatte, am erfolgreichsten nahe gekommen ist. Racine hatte in diesem alttestamentarischen Stoffe Alles vereinigt, was der griechischen Tragödie Hoheit und Theilnahme verschaffte: die Großartigkeit einer öffentlichen Handlung, deren Ausgang das Schicksal eines Volkes entscheidet, die daraus hervorgehende Spannung, Mitleid mit der von Tyrannei verfolgten Unschuld, die Erhabenheit der Propheten, der Chor in seiner ganzen Majestät — und nun das Ganze durchweht von einem ächt religiösen Geiste. In der That, der Schwanengesang Racine's ist ein schönes Zeugniß seines Genie's sowohl als seiner Gesinnung, nur ein wahrhaft von Gottes Größe erfülltes Gemüth kann sich auf diese lautere Höhe der Anschauung erheben; es beweist, daß wenn Racine auch sich eine zeitlang von dem falschen Dienste einer Hofgottheit nicht ganz frei machen konnte, er doch innerlich diesen kleinlichen Standpunkt bald überwunden hatte, Athalia ist seine Apotheose. Hatte aber der Dichter sich vor der Nachwelt gerechtfertigt, so war der Hof desto kleinlicher, Gewissenszweifel und beichtväterliche Intrigue bemächtigten sich der zaghaften Gemüther, Athalie kam nicht zur Aufführung in St. Cyr, und weil diese Weihe fehlte, so wurde auch dem gedruckten Werke die Anerkennung nicht nur versagt, es wurde verfolgt, der Beweis wurde also zuletzt noch recht deutlich geführt, wie viel besser Racine war als der Kreis, in dem er gestanden.

Von Thomas Corneille, dem Bruder des Tragikers, haben wir aus der damaligen Zeit zwei Bühnenstücke, deren wir hier erwähnen, weil sie bis auf die neuere Zeit in mehrere Sprachen übersetzt und nachgeahmt worden sind. Diese sind „Graf Essex" und „Ariadne". Beide Stücke sind nicht ohne Verdienst in der Ausführung, haben aber die lange Nachwirkung wohl hauptsächlich dem glücklich gewählten Stoff zu verdanken. Das romantische Verhältniß des Grafen Essex an dem merkwürdigen Hofe Elisabeths hat einen großen Reiz bewährt für das Publikum, und nicht weniger die verlassene Ariadne. In beiden ist es verrathene Liebe, die in Essex mit einer historischen Katastrophe gesühnt, in Ariadne aber ganz elegisch verhaucht; die Schilderung des Letzteren ist dem Verfasser ganz besonders gelungen.

Crébillon der ältere (der jüngere hat bald die theatralische Laufbahn aufgegeben) war ein Tragiker von sehr geringem Verdienst, der aber zu seiner Zeit viel Glück machte, alle große Ehren des französischen Schriftstellerruhms genoß und Mitglied der Akademie wurde. Das lag ohne Zweifel in den Zeitverhältnissen und in dem Umstande, daß er gerade in der großen Theaterlücke zwischen Racine und Voltaire auftrat, aber auch darin, daß er bei formeller Gewandtheit in Behandlung der Sprache und des Versbaues, die Klugheit hatte, Neues auf die Bühne zu bringen, indem er romanhafte und überladene Handlungen vorführte, deren oft höchst unmotivirte Entwickelungen aber die Neugierde reizten, besonders durch düstere Farben, durch das Grauenhafte und Entsetzliche, was damals auf der tragischen Bühne Frankreichs neu war, denn Pierre Corneille war nur streng und ernst gewesen, Racine aber mild und weich, nur erschütternd durch die Erhabenheit. Weil nun das Grauenvolle, welches Crébillon hervorbringen wollte, und dessen Wirkung auf die Zuschauer sich auch bewährte, nicht tief begründet war, weder in der

Entwickelung der Handlung noch in den Charakteren, sondern eigentlich nur in einer Uebertreibung der Leidenschaften lag, so erscheint es uns beinahe komisch, daß man ihm den Beinamen „der Schreckliche" gegeben. Nichts desto weniger hatte er so viel Eindruck gemacht, daß er, als Voltaire auftrat, diesem als Nebenbuhler oder vielmehr überragender Meister entgegengestellt und eine Zeitlang ihm so gefährlich wurde in der Gunst des Publikums als Pradou dem Racine gewesen. Diese Thatsache allein hat Crébillon wie Pradon eine Stelle in der Literaturgeschichte erhalten.

Voltaire trat auf zu einer Zeit, wo der untersuchende und zerlegende Geist erwacht war und begonnen hatte, die einfache und unbezweifelte Annahme der Lehren zu erschüttern, welche die Grundpfeiler sind des religiösen und staatlichen Lebens; er selbst trat bekanntlich an die Spitze dieser Bewegung, die vorerst noch in der Literatur sich durcharbeiten wollte, und wurde ihr Führer, und als solcher hat er den mächtigsten Einfluß auf seine Zeit geübt. Die kritische Schärfe seines Verfahrens war nicht die einer wissenschaftlichen Untersuchung, sondern die der reinen Verneinung, welche jeden Autoritätsglauben von sich abweist, der nicht auf dem Wege der praktischen Vernunft seine Berechtigung darthun kann. Weil nun Voltaire als Dramatiker nothwendigerweise der Annahmen und Gesinnungen als Hebel sich bedienen mußte, deren Nichtigkeit er in seinen zahllosen Schriften sonst fast täglich darzuthun sich bemühte, so ist natürlich daraus gefolgt, daß man weder ihn selbst für unbefangen hielt, noch es ihm gegenüber bleiben konnte. So hat man ihn beschuldigt, in Mahomed nicht nur die Gefahren des Fanatismus, sondern eines Offenbarungsglaubens überhaupt zeigen zu wollen; man hat ihn einen Triumph seiner Eitelkeit darin suchen lassen, daß der Verfasser einer Satyre auf die religiöse Begeisterung der Jungfrau von Orleans, diese in Zaïre und

Alzire so wirksam darstellt, wenn auch nur individuell und als rührende Erhebung des Gemüths. Als Dramatiker hat er indessen vollkommen verstanden, die aus lauterer Ueberzeugung handelnden Menschen als gesinnungstreu darzustellen, wenn er vielleicht auch als Skeptiker solche Ueberzeugung für eine Fiction hielt. Auf der Bühne wollte Voltaire auch eine Reform bewirken, was er aber erreichte, war im Ganzen genommen Unwesentliches und betraf mehr eine gereinigtere Darstellungsform, im Wesentlichen huldigte er selbst dem Autoritätsglauben, daß ein tragischer Stoff nur in der Gestalt der griechischen Tragödie, wie diese bisher in Frankreich aufgefaßt worden war, entwickelt werden konnte.

Wenn allerdings Voltaire in seiner ersten Tragödie „Oedipus" sowohl von Sophokles als von dem älteren Corneille Vieles genommen und nicht immer verbessert hat, so beurkundete sich dennoch darin eine große Macht der Sprache und namentlich der theatralisch wirksamen Mittel, die sonst erst nach längerer Uebung sich dem angehenden Dramatiker aufschließen, und man konnte immerhin nach diesem ersten Versuch erkennen, daß der Verfasser eine höhere Stellung unter den Bühnendichtern einzunehmen berufen sey. Wiewohl „Merope" in der dramatischen Blüthenzeit des Dichters geschrieben ist, so führen wir sie darum doch hier an, weil in diesem Werke auch viel entlehnt ist, namentlich aus der italienischen Merope des Maffei, wiewohl man anerkennen muß, daß Voltaire sich weit über seinen Vorgänger erhoben und den an und für sich günstigen Stoff im Ganzen vortrefflich behandelt hat, ohne die Liebe in seinen Bereich zu ziehen. Allerdings ist auch Liebe das Hauptmotiv, aber nur die Mutterliebe, deren Leidenschaftlichkeit ein weibliches Heldenthum erzeugt, das so großartig entwickelt, so wahr und eindringlich geschildert ist, daß es zu allen Zeiten bei guter Darstellung die Theilnahme der Zuschauer gewinnen müsse. In seinem

„Brutus" ist sowohl das Republikanische als auch in der „Tullia" das Gefühlvolle zu großer Wirksamkeit gebracht. „Cäsars Tod" ist nicht gelungen, und noch weniger „Catilina" und das „Triumvirat".

Man kann nicht läugnen, daß „Zaire" eine schöne Tragödie ist, deren Elemente: Religion, Ritterthum, Liebe und Eifersucht, auf eine eben so glückliche als edle Weise individualisirt sind. Es war damals etwas ganz Neues, daß französische Helden in einem Trauerspiele vorgeführt wurden; das geschah siegreich durch die beiden Gestalten des Lusignan und Nerestan, in welchen die schönste Zeit des religiösen Enthusiasmus der Kreuzzüge lebendig wird und zwar in dem frommen Werke, eine wiedergefundene Tochter zu bekehren, wodurch noch die Heldin des Stücks in die spannende Lage versetzt wird, zwischen Liebe gegenüber von Religion und Kindespflicht wählen zu müssen. Man hat Voltaire vorgeworfen, daß er die im Serail erzogene Zaire nicht genugsam im morgenländischen Colorit geschildert hat. Allerdings, allein diesen Vorwurf kann man fast an die ganze dramatische Literatur der Franzosen richten, denn es liegt in ihrem Nationalcharakter, daß es ihnen schwer wird, sich auf einen fremden Standpunkt zu versetzen, sie wollen ihre Art und Weise durchaus als die allein richtige anerkennen, sie haben entschieden, heute wie damals, die naive Ueberzeugung, daß wenn ein Mensch von Geist und Bildung empfindet, denkt, liebt, handelt, er, er mag welchem Volke immer angehören, das Alles so thun wird wie ein Franzose es thut, oder doch es so am besten thut, es fällt ihnen gar nicht ein, daß man es anders thun könnte. Diese Eigenliebe beruht allerdings auf einer nationalen Beschränktheit, sie ist aber so eingewurzelt, daß ein französischer Schriftsteller sich nicht darüber hinwegsetzen kann, es auch in der Regel nicht will, und sie hat ihre ganz natürliche und historische Begründung darin, daß die Franzosen mehr als ein Jahrhun-

dert lang gesehen haben, daß in der ganzen Welt ihre Bildungsform als die anmuthigste und beste allgemein anerkannt und angenommen wurde. Vom Standpunkte der allgemeinen Kritik aus kann man ihnen nun allerdings diesen Mangel an objektiver Auffassung, die vom Standpunkte des geschilderten Gegenstandes ausgehen soll, vorwerfen, aber sie können den Vorwurf zurückgeben und fragen: „hat nicht eben Eure blinde „und unbedingte Anerkennung, Eure nie aufhörende Nach„ahmung uns in unserer Annahme bestärken müssen?" Es ist schwer darauf zu antworten, besonders für Deutsche, die zwar bei jeder Gelegenheit französische Art lästern, sie aber dennoch immer nachahmen.

Die Franzosen, welche zu Voltaire's Zeiten stark daran arbeiteten, sich von allen Vorurtheilen loszureißen, waren in ihrer Geschmacksrichtung noch immer in den merkwürdigsten Vorurtheilen befangen. Dazu gehörte immer noch das, daß in der Tragödie die moderne Geschichte nicht zuläßig sey. Voltaire, der ihnen voranging in der Zertrümmerung jeden Wahns, der, wie es jedem Zertrümmerer geschehen muß, in dieser Beziehung um kein Haar besser verfuhr als die Bilderstürmer in der christlichen Kirche, der so willige Nachahmer und so lernbegierige Zuhörer fand, hatte indessen große Mühe um Zustimmung zu finden in den Reformen, welche er auf der Bühne versuchte, und während er in Beziehung auf Kirche und Staat ganz rücksichtlos verfuhr und mit kühner Stirne jeder Autorität keck spöttelnd und geißelnd entgegentrat, beugte er sich vor der nur auf Herkömmlichkeiten und in der That nur auf ästhetischen Vorurtheilen beruhenden Theaterautorität und suchte schüchtern und unter den zartesten Rücksichten seine Bühnenformen durchzubringen; ohne Zweifel darum, weil hiebei sein Verfasserruhm auf dem Spiele stand, für den alle Sorge ihm selbst zufiel, während er es den andern Autoritäten überließ, sich, wie sie konnten, zu wehren gegen seine

unaufhörlichen Angriffe gegen Alles, worauf ihr Ansehen beruhte. In Zaire hatte Voltaire französische Helden hineingeflochten, so zu sagen hineingeschmuggelt, um durch sie einen Gegensatz des sarazenischen Ritterthums aufzustellen. Wer mit den damaligen Verhältnissen sich vertraut gemacht hat, muß Schlegel Recht geben, wenn er mit Rücksicht darauf Voltaire's „Alzire" ein Wagestück nennt. Er stellt nämlich darin Spanier und Peruaner, die alteuropäische und die neue Welt einander gegenüber. Man muß einräumen, daß wenn Voltaire sonst wissenschaftlich, kirchlich und politisch oft und meistens sehr leichtsinnig verfuhr, nicht lange prüfte und überlegte, sondern geradezu darauf losging im Vertrauen auf seinen unläugbaren Scharfsinn, seinen Muth und seinen Witz, die ihn auch selten im Stich ließen, er dagegen in seinen theatralischen Unternehmungen sehr gewissenhaft war, Alles vorbereitete, prüfte und berechnete, sorgfältig seinen Standpunkt wählte und den des Zuschauers fest in's Auge faßte. Er hat Alzire, die Heldin des Stücks, nicht blos in ihrer Liebe höchst anziehend geschildert, sondern sie auch in eine ungemein interessante Umgebung hineingestellt. Zamos ist der kühne, freie Peruaner mit der ganzen Gluth und dem unbeugsamen Unabhängigkeitssinn seines Volkes, Monteze der unterjochte Eingeborne, im Spanier Guzman schildert der Dichter den Uebermuth wie das Heldenthum der spanischen Eroberer, in Alvarez den milden Einfluß der christlichen Barmherzigkeitslehre, und alle diese Verhältnisse sind in ihren Vertretern vortrefflich durchgeführt. Das Stück endet auf eine höchst erschütternde Weise und zugleich ächt tragisch mit einem erhabenen Eindruck. Der sterbende Guzman wird nämlich hereingetragen und hier, auf dieser verhängnißvollen Grenzscheide richtet er eine, in der französischen Literatur wegen ihrer Eindringlichkeit und in gedrängter Kürze schwungvollen Großartigkeit berühmt gewordene Rede über den Unterschied der Religionen an Zamos,

den er dadurch zum Christenthum bekehrt. Der Zug, den Voltaire hier benutzte, ist historisch bekannt, denn mit ganz ähnlichen Worten redete der als Vorkämpfer der Katholiken berühmte Herzog von Guise einen Protestanten an, der ihn ermorden wollte. Die Neuerung in Alzire gelang Voltaire vollkommen, er erntete damit vielen Beifall, sein Werk ist in der That auch ein gutes und nicht blos auf Zeiteindrücke berechnet, wofür der Beweis ist, daß es noch heute, bei einer vollkommen guten Darstellung natürlich, gerne gesehen wird, und diese Probe ist keine geringe, denn es sind nun beinahe hundert Jahre verflossen seitdem das Stück geschrieben wurde. Dasselbe ist der Fall mit „Mohamed", gegen den man sich vom Anfange an so sehr erhoben hatte und gegen den sich allerdings auch von mehr als einem Standpunkte aus erhebliche Einwürfe machen lassen. Wir wollen uns bei dem nicht aufhalten, daß seine Absicht gewesen sey, jeden Offenbarungsglauben als zum Wahn und Fanatismus führend darzustellen, denn Voltaire behält immer die Form für sich, da er nur den Mahomedanismus so hingestellt und allerdings den Fehler begangen hat, Mahomed nicht als von seinem Enthusiasmus betrogen, sondern Andere damit bethörend hinzustellen, übrigens aber nirgends ausdrücklich die Annahme bestätigt hat, daß er den Mahomedanismus zum Repräsentanten eines Offenbarungsglaubens überhaupt machen wollte. Dagegen läßt sich nicht läugnen, daß er gräuelvolle Verbrechen darein häuft, was damals besonders so sehr gegen den Bühnengeschmack des französischen Publikums verstieß. Er hat aber verstanden, dies alles mit so viel Kunst zu gestalten, daß seine Tragödie große Wirkung hervorbringt, und wie gesagt, sie ist noch auf dem Repertoire des französischen Theaters.

„Semiramis" und „die chinesische Waise", in welcher Dschingiskan erscheint, und zwar sehr matt, und die Chinesen als ungemein tugendhafte Menschen sehr viele überflüssige

Sittensprüche zu Markt bringen, können auf keine Art mit seinen übrigen Bühnenstücken verglichen werden, letzteres stammt auch aus seinem Greisenalter. Dagegen ist Tancred, worin die Verwickelung auf einer Intrigue oder eigentlich einer Verwechslung beruht, die durch einen Brief ohne Aufschrift herbeigeführt wird, durch Handlung und Ausführung interessant.

Was seit Voltaire in der französischen Tragödie geleistet worden ist von Lemercier, Arnault, Legouvé, Raynouard — dessen „Templiers" offenbar zu dem besten dieser Epoche gehört — Murville, Baour-Lormian, Delrieu, Ducis wird kaum eine Stelle in der Literaturgeschichte behalten, und fast alle Stücke dieser Dichter sind auch von der Bühne verschwunden. Allerdings trägt viel dazu bei, daß unterdessen die romantische Schule auch auf der tragischen Bühne in Frankreich Eingang gefunden hat. Diese hat indessen seit ihrem bald zwanzigjährigen Bestehen kein einziges Stück hervorgebracht, welchem man die Hoffnung geben kann, daß es eine bleibende Erinnerung in der Literatur hinterlassen werde. Allerdings haben einige Stücke von Victor Hugo vorübergehend einen großen Erfolg gehabt, der doch eben zum Theil auch sehr polemischer Natur war und nicht immer mit einem unzweifelhaften Sieg der Anhänger des Dichters endigte, aber jetzt schon sind die meisten vom Repertoire verschwunden und werden nur durch persönliche Anstrengungen des Dichters, der sogar einmal Prozeß führte gegen eine Theaterdirektion, weil man seine Stücke nicht gab, wieder vorgenommen. Diese romantische Schule hat nämlich ihre Sendung ganz im revolutionären Sinne verstanden, die künstlerische Freiheit terroristisch mißbraucht und die Bühne im eigentlichsten Sinne des Worts mit Blut und Gräuelthaten bedeckt. Eine Zeit lang haben diese mehr als drastische Mittel allerdings auf die neuerungssüchtige und erregungsgierige Menge gewirkt, aber diese Wirkung war zu

nervöser Art um lange Bestand haben zu können, der gesunde Sinn des Publikums hat diese Verzerrungen bald zurückgewiesen, und seitdem verstummt die romantische Schule; die neuesten Tragödien von Ponsard sind sogar ganz nach dem klassischen Muster, indessen hat nur seine „Lucretia" einen auszeichnenden Beifall gefunden. Der Anfang der romantischen Schule auf der tragischen Bühne war trübe, wie das erste Wasser, das einem artheſischen Brunnen entströmt, aber er wird vergessen werden, ist es schon, und die Bahn ist nun gebrochen, wenn ein Dichter kommt, der in seinem Genie selbst die Regel findet, welche auch für die romantische Poesie besteht, aber aus ihrer eigenen Natur hervorgeht und nicht von einem eigensinnigen Geschmack ihr auferlegt wird. Dadurch, daß die ausschließliche Alleinherrschaft der klassischen Form auf der tragischen Bühne nicht mehr besteht, sind die klassischen Werke der Vergangenheit nicht ausgeschlossen — diesem Unglücke wird vorgebeugt durch vollkommen gute Darstellungen, wie die vortreffliche tragische Schauspielerin Rachel noch immer ein zahlreiches Publikum in die klassischen Stücke zieht — und eben so wenig ist damit ein positiver Erwerb gemacht, wie wir an dem verkehrten Ansatze der romanischen Schule gesehen haben, es ist ganz einfacherweise nur die Zulässigkeit gewonnen für solche Werke, die sich nicht streng nach der alten Dreieinigkeitsform entwickeln.

Wir haben in der allgemeinen Einleitung zum modernen Theater schon bemerkt, daß die Farcen der pariser Advocatenschreiber die freilich sehr unsaubere Wiege des französischen Lustspiels war. Als man nun begann mit einem geregelten Drama überhaupt, so war es natürlich, daß man auch die wilde und zügellose Posse in ein eigentliches Lustspiel verwandelte. Das geschah in Frankreich mit großem Erfolg, und im Lustspiel hat die Regel nie den Geist in solche Fesseln geschmiedet, daß er sich nicht naturgemäß bewegen konnte, im

Gegentheil, sie hat ihn vor Zersplitterung geschützt, und indem sie ihn auf ein künstlerisches Maaß zurückführte, hat sie ihn gehoben, weil sie ihn nöthigte, die äußeren Lebenserscheinungen in sich aufzunehmen, und geläutert aus sich wieder hervorzubringen. Etienne Jodelle, der die erste regelmäßige Tragödie in Frankreich zur Darstellung brachte, schrieb auch das erste Lustspiel in terenzianischer Form. Es hieß Eugène ou le rencontre und unterschied sich von den Farcen und Moralitäten auch noch dadurch, daß es keine allegorische Personen, sondern moderne Charaktere vorführte. Der Witz darin war noch immer sehr roh und derb, aber so war damals der Umgangston am Hofe wie im bürgerlichen Leben. Etwas später begannen die Brüder „de la Taille“ mit Lustspielen in Prosa, und Pierre de la Birey schrieb eine Reihe von Lustspielen mit Intriguen und komischen Verwechslungen. Dann kam von Italien der Geschmack an Schäferspielen, welche man auch auf die französische Bühne verpflanzte, wo die Form sich noch lange, besonders in lyrischen Operetten erhielt, aber ohne daß jemals die italienischen Muster erreicht wurden, so wenig wie Tasso und Guarini in Italien erreicht worden sind. Unterdessen waren die Farcen nicht ausgestorben, sie hatten auch einen Zuwachs bekommen durch die venetianischen Possenspieler, Gelosi genannt, welche unter Heinrich III. nach Frankreich gekommen waren, von welchen die französischen Spaßmacher Gros Guillaume, Tabarin und Turlupin herstammen. Dabei aber hatte sich ein Theater gebildet für das geregelte Drama überhaupt und von diesem ist auch das höhere Lustspiel in Frankreich ausgegangen. Im Jahre 1592 hatte eine Schauspielergesellschaft das Privilegium der Passionsbrüder zuerst gepachtet und nachher gekauft. Sie nannte sich Troupe de la comédie française, spielte zuerst im burgundischen Palaste und ist der Anfang des Théâtre francais, welches nachher in einen Flügel des Palais Royal verlegt wurde, wo es noch

besteht. Diese Bühne wurde die Pflegerin des höheren Drama's in Frankreich und von ihr sind auch die Meisterwerke im Lustspiel ausgegangen. Corneilles Lustspiel „der Lügner" und Racine's les Plaideurs (die Prozeßsüchtigen) sind vortrefflich und für ihre Zeit sehr beachtenswerth, sie treten aber in den Schatten vor den tragischen Meisterwerken beider Dichter. Die große Epoche des französischen Lustspiels beginnt aber mit Molière, der einzig dasteht, in seiner Art nie erreicht und in komischer Kraft nie übertroffen worden ist.

Jean Baptiste Pocquelin de Molière war 1620 in Paris geboren. Sein Vater und Großvater waren Tapezierer des Königs und als solche waren sie wie alle Arbeiter, die in den allerhöchsten Gemächern Arbeit zu verrichten hatten, auch als königliche Kammerdiener verpflichtet, was damals in der Bürgerschaft als eine höchst ehrenvolle Stellung betrachtet wurde. Das war ohne Zweifel auch der Grund, warum Molière, der auch zum königlichen Tapezier bestimmt war, eine bessere Erziehung bekam als sie sonst einem Handwerker, besonders damals, zu Theil wird. Er wurde seit seinem vierzehnten Jahre von den Jesuiten unterrichtet, hatte sehr berühmte Lehrer, wie Gassendi, Chapelle, Bernier, Cyrano, machte auch sehr schnelle Fortschritte und wäre vielleicht auch auf diesem Wege in eine ganz andere Bahn gekommen, wenn er nicht durch die Kränklichkeit seines Vaters in seinen Studien unterbrochen worden wäre, an dessen Stelle er Ludwig XIII. auf einer Reise nach Narbonne begleiten mußte, um bei jedem Nachtlager das königliche Bett zu besorgen. Höchst wahrscheinlich verdankt Frankreich diesem Umstande seinen größten Schauspieldichter, denn da Molière dadurch den Wissenschaften entfremdet wurde, so lernte er dagegen das Leben kennen und auch die Bühne, für welche er bald eine so leidenschaftliche Neigung empfand, daß sie alle Bedenklichkeiten durchbrach und er beschloß, Schauspieler zu werden. Das wurde damals für

nicht viel besser gehalten, als wenn Jemand sich dem Teufel verschrieb; dieser Beschluß war demnach ein Donnerschlag für die hochachtbare königliche Tapezierfamilie, die wenigstens ihren Namen Pocquelin vor Schande bewahrt wissen wollte, weshalb auch der verlorne Sohn den Namen Molière annahm, den er unsterblich gemacht hat. Sie konnte damals freilich nicht voraussehen, daß das Haus, worin dieser Sohn, den sie zu vergessen strebte, geboren war, ein Nationaldenkmal Frankreichs werden solle, daß sein Brustbild in dem Versammlungssaal der ersten wissenschaftlichen Körperschaft Frankreichs prangen sollte mit der glorreichen Aufschrift:
Rien ne manque à sa gloire, il manquait à la nôtre.

Aus gleicher Neigung, und zwar nicht nur für die Kunst, verband er sich mit der Schauspielerin Béjart, beide bildeten eine Truppe, und mit dieser wurde im Jahre 1662 zu Lyon Molière's erste Komödie in Versen L'Etourdi gegeben. Der Prinz Conti hatte Molière in der Jesuitenschule gekannt. Da er eben als Präsident der Stände von Languedoc ihre Versammlung in Beziers eröffnet hatte, so lud er Molière mit seiner Gesellschaft dorthin, nahm ihn als alten Studiengenosse auf, was für einen Prinz in den damaligen Zeiten etwas ganz Ungewöhnliches war, erkannte bald, welcher Geist in Molière sich entwickelt hatte, übertrug ihm die Leitung aller Feste und bot ihm aus Dankbarkeit für den außerordentlichen Genuß, den er ihm gewährt, eben so wohl durch sinnreiche Ueberraschungen bei den Festen, als durch die beiden Komödien, die er in Beziers schrieb, le dépit amoureux und les précieuses ridicules, eine Secretairstelle an, damals in der Hofhaltung eines Prinzen von Geblüt ein bedeutender und ehrenvoller Posten, den gewöhnlich nur Edelleute von guten Häusern bekamen. Aber Molière wollte Künstler seyn und bleiben und verlangte nur vom Prinzen die Fortdauer seiner Freundschaft. Der Prinz

und die Edelherren seiner Standschaft berichteten bald dem Hofe von der Perle, welche die Provinz noch barg, und als Molière mit seiner Truppe nach Paris gerufen war, gewährten ihre Vorstellungen Ludwig XIV. so viel Genuß, daß er sie zu seinen Hofschauspielern ernannte und Molière ein Gnadengehalt von 1,000 Livres gab. Als der bekannte Finanzintendant Fouquet in Vaux dem König eine Reihe von Festen gab, war Molière auch dahin berufen worden. Hier gab er unter Anderem auch les fâcheux, ein Stück, das eigentlich nur ein Name ist von einer Gallerie von originellen Charakteren, die lästig und lächerlich werden, wenn sie ihr Steckenpferd besteigen. Die Wahrheit der Schilderungen ergötzte den König sehr, Molière mußte kommen und den König zum Wagen begleiten, und als er bei'm Einsteigen den Grafen Soyecourt ansichtig wurde, der als pedantischer Waidmann bekannt war und durch seine übertriebene Jagdliebhaberei sehr lächerlich wurde, sagte der König zum Molière: „Da ist ein Original, dessen Konterfei du noch nicht gemacht hast.“ Molière machte sich an Soyecourt, entzückte ihn durch Lobeserhebungen, die der König von ihm gesagt haben sollte und schmeichelte seiner Schwäche so gut, daß er, Molière, der weder die Waidmannsausdrücke noch den Mann kannte, köstliche Jagdhistörchen mit der vollen Terminologie und sich selbst gleichsam auslieferte, ja als Molière ihm sagte, er wünsche dem König einen ächten Jägersmann in seiner ganzen Pracht vorzuführen, gab er ihm noch seine Kleidung, und am folgenden Abend erschien in der Reihe der Karikaturen auch der Waidmann, den Molière selbst darstellte. Die Macht dieser komischen Nachahmung durchbrach die eiserne Etikette, der König und der Hof wußten sich vor Lachen nicht zu lassen, und das Beste war noch, daß Soyecourt selbst gegenwärtig war, ganz entzückt von der Glorification seiner Jagdterminologie, so daß

Original und Copie einander gegenüberstanden, jenes Molière noch immer neue Einfälle einflößte zum unbeschreiblichen Ergötzen der Anwesenden. In dieser Art hat Molière eine Menge Gelegenheitspossen gemacht, auch Tragikomödien und Schäferspiele mit Balletten, deren Geist und Wirkung natürlich nur bei der Darstellung zur Zeit ihrer Entstehung ganz lebendig hervortreten konnten, aber als schriftlich aufgezeichnete Bühnenstücke nur einen geringen Werth hatten. Wenn Schlegel sagt, daß in dieser Beziehung Molière von Bühnendichtern vor ihm und nach ihm erreicht worden ist, so kann man ihm Recht geben, auch darin, daß Molière aus Plautus und Terenz, aus dem spanischen, und, wie auch Tiraboschi bezeugt, aus dem italienischen Theater komische Züge, ganze Charaktere entlehnt hat; wenn er in größter Eile für den Hof eine neue Burleske zusammenbringen sollte, so benutzte er, was ihm in den Sinn kam, hatte keine Zeit zu sondern, was davon ihm selbst, was Andern gehörte, das war fast unvermeidlich in seiner Stellung, obwohl er auch bei solchen Gelegenheiten manches köstlich erfand und aus dem Eigenen ausstattete, wie le bourgeois gentilhomme, George Daudin ou le mari confondu, Monsieur de Pourceaugnac, les fourberies de Scapin und le malade imaginaire, das letzte Stück, welches Molière schrieb und worin die Charlatanerie der damaligen Aerzte eben so ergötzlich als wahr geschildert ist. Die Anstrengung, womit er in dieser Posse am 17. Februar 1673 selbst gespielt hatte, veranlaßte Convulsionen, die einen Blutsturz herbeizogen, an dem er einige Stunden nach der Darstellung starb. Die klassischen Stücke Molières, die seinen Ruhm in der französischen Literatur unsterblich gemacht haben, sind nicht poetisch-fantastischer Natur, sondern Meisterwerke der Charakteristik, des treffendsten Ausdrucks in vollendeter Form, Alles darin ist praktisch, gesund, Alles strebt darin ohne Auf-

enthalt auf volle Entwickelung des Charakters, worin die geistvollsten Züge und die wirksamsten Situationen sich überbieten. Die Stücke Molière's, denen unbestritten klassische Autorität zuerkannt worden ist, sind: „Die Frauenschule", — „Tartüffe oder der Scheinheilige", — „Der Misanthrop", — und „die gelehrten Weiber". Höchst bemerkenswerth ist es, wie Molière, der in seinen Possen so ausgelassen komisch seyn konnte, der selbst darin die burlesken Charaktere spielte, in den eben genannten Stücken sich auf eine so sittliche Höhe stellte, so erhaben im Ernste war, denn wenn im Misanthrop und Tartüffe auch komische Situationen sind, so ist der Ernst sehr eindringlich, wie im Tartüffe die meisterhafte Parallele zwischen wahrer und falscher Gottesfurcht eben so richtig als erschütternd ist, weshalb auch das Stück noch heutigen Tages eine so schlagende Wirkung hervorbringt, wie zur Zeit, als es geschrieben wurde. In der Frauenschule hat Molière eine Spanische Novelle benutzt, worin auch ein älterer Mann sich seine Gattin selbst erzieht, sie in der höchsten Einfalt und Unbekanntschaft mit der Welt erhält, damit sie ihm treu bleiben soll, und damit grade das Gegentheil erreicht, aber er hat das meisterhaft ausgeführt und das Beste hinzugefügt. Die Auftritte, in denen das junge Mädchen so unbefangen ihre naiven Geständnisse macht, sind eben so fein als anmuthig, und die Stellung des Alten, den der Liebhaber nicht kennt und deshalb ihm Alles vertraut, der Zwang, den der Alte sich anthun muß, um Alles zu erfahren und seine verbissene Wuth über die Entdeckung, daß er betrogen ist, ohne Jemandem als sich selbst die Schuld zuschreiben zu können, ist im höchsten Grade komisch, und dabei ist der Dialog eben so witzig als in musterhaften Versen durchgeführt. In den „gelehrten Weibern" überbietet allerdings bisweilen der Spott den Scherz, machte es allenfalls noch mehr für die Zeitgenossen Molière's, welche das Original von Trissotin

kannten, aber der Gegensatz zwischen der Ziererei einer falschen Geschmacksbildung und der Aufgeblasenheit eines öden Wissens und der gesunden Vernunft und dem Mutterwitz der ungelehrten Personen, wie des Vaters und der Tochter, während die Mutter ein completter Blaustrumpf ist, des Liebhabers und der ungrammatischen Magd, die mit den köstlichsten Sprachschnitzern sich lustig macht über die Verkehrtheiten der hochgelehrten Menschen, ist eben so treffend als komisch. Wenn die Franzosen in ihrem Enthusiasmus zu weit gehen, indem die meisten ihrer Kritiker behaupten, daß der Witz aller komischen Dichter der alten und neuen Zeit vor Molière erblassen müsse, so können wir allerdings einem so einseitigen Urtheile nicht beistimmen, wollen die poetische Tiefe, die gedankenreiche Schärfe Shakespeare's, Cervantes und einiger Anderer aufrecht erhalten wissen gegen eine Zurücksetzung vom nationalen Standpunkte aus, aber das ist unzweifelhaft wahr, daß Molière einer der größten komischen Dichter der gesammten Europäischen Literatur ist und daß jede Nation, die ihn hervorgebracht, auf ihn stolz seyn müßte, so wie auch, daß sein Ruhm in der Geschichte der dramatischen Kunst unvergänglich seyn wird.

Jean François Regnard war der erste bedeutendere Lustspieldichter in Frankreich seit Molière. Er hatte ein sehr bewegtes Leben gehabt. Früh auf Reisen gegangen, lernte er in Bologna eine verheirathete Frau kennen, in die er sich ernsthaft verliebte. Mit ihr und ihrem Gatten war er am Bord eines Englischen Schiffes auf dem Wege nach Marseille, als das Schiff von einem Barbaresken-Corsar nach Algier aufgebracht wurde, wo das sonderbare Kleeblatt einzeln als Sklaven verkauft wurde. Regnard war ein sehr erfahrener Feinschmecker, und durch seine Kochkunst gewann er die Gunst seines Türkischen Herrn, dnrch sein einnehmendes Wesen und kühne Natur aber zugleich die der Frauen

des Harems; ein schwarzer Verschnittener aus dem Sennar, Aufseher des Harems, den Regnard durch Foppereien gereizt hatte, verrieth seine Liebesangelegenheiten dem Herrn, er wurde ertappt, zum Scheiterhaufen verurtheilt, und es gab nur einen Ausweg — Muhamedaner zu werden und das neue Testament mit dem Koran zu vertauschen. Glücklicherweise hatte der französische Consul in Algier dem Dey einige wesentliche Dienste geleistet, und da grade Einlösungsgelder aus Frankreich eingelaufen waren, so gelang es dem Consul, Regnard zu befreien und mit ihm seine Geliebte, dagegen aber reichte es nicht für den Italiänischen Ehemann, der in der Sklaverei blieb, während seine Frau mit Regnard nach Frankreich eilte. Hier bekam das Liebespaar die, wohl nicht sehr sorgfältig geprüfte Nachricht von dem Tode des Italiäners in Algier, und sie wollten grade ihr bisher unerlaubtes Verhältniß durch eine Trauung in ein gesetzliches umwandeln, als der von einigen Mönchen losgekaufte Ehemann wie ein Gespenst des Schicksals erschien und der, vielleicht unwissentlichen Bigamie zuvorkam. Regnard war untröstlich, verließ Frankreich, ging nach Holland, Dänemark, Schweden, wo er am Hofe Carl XI. gut aufgenommen wurde. Er war ein geistreicher Gesellschafter, spielte hoch, glücklich, elegant, in der Art, wie es vornehmen Müßiggängern angenehm ist, und verstand so gut seine Karte zu spielen, daß der König ihm eine Entdeckungsreise nach Lappland auftrug, wozu er mit allen Mitteln hinlänglich versehen wurde. Er ging von Torneaa quer durch Lappmark nach dem Eismeer und kehrte nach Stockholm zurück. Als er es aber dort nicht zu einer solchen Carrière bringen konnte, wie er es wünschte, kehrte er nach Frankreich zurück, da er sich von seiner früheren Liebe unterdessen hinlänglich geheilt glaubte. In der Gegend von Dourdan kaufte er sich einen Rittersitz und die Stelle eines Forstmeisters. In dieser unabhängigen und glücklichen Zurückge-

zogenheit war es, wo er sich als Schriftsteller bekannt machte, und zwar mit großem Erfolg. Die Beschreibung seiner Reise-Abenteuer ist sehr anziehend und machte großes Glück; mag man über die Zuverläßigkeit einzelner Punkte Zweifel hegen, grade die außerordentlichsten Hauptpunkte sind vollkommen constatirt. Damals blühte noch unter Gherardi ein italiänisches Theater in Paris, Maskenintrigue mit eingelegten französischen Scenen, welche Regnard verfaßte. Wie in seinem abentheuerlichen Leben, hatte er auch als Schauspieldichter manche Aehnlichkeit mit Gozzi in Venedig, nur sind des Letztern Feenmährchen unendlich besser, als die Burlesken von Regnard, wogegen dieser in seinen regelmäßigen Lustspielen und Charakterstücken Gozzi weit übertraf. Sein „Spieler" ist ein vortreffliches Stück, hat natürlich auch viele ernste und durchgreifende Situationen, weil man ohne Ernst die zerrüttende Leidenschaft des Spiels nicht schildern kann, das würde grade so langweilig seyn als ein unschuldiges Spiel. Das Stück machte einen tiefen Eindruck zu einer Zeit, wo hohes Spiel in der höheren Gesellschaft namentlich herrschte und große Zerrüttungen im Familienleben hervorbrachte. Regnard kannte alle Geheimnisse des Spielerlebens und hat auch die psychologische Entwicklung der Leidenschaft scharfsinnig durchgeführt; das Stück enthielt Enthüllungen der Art, wie in unseren Tagen Sue's Geheimnisse von Paris. Der „Zerstreute" hat viele Züge aus Labruyère's Charakteren, viele Scenen sind nur an einander gereihte Anecdoten, das Ganze bietet im Grunde zu wenig Stoff für den Umfang des Stücks, aber eine gute Darstellung kann es bei einigen Auslassungen sehr unterhaltend machen. Diese Stücke sind fast in alle Sprachen übersetzt worden. „Die unverhoffte Rückkehr" ist ein spannendes Intriguenstück. Wäre im „Universalerben" es nicht ein dem Tode naher Greis, der von jungen Taugenichtsen um seine Erbschaft geplagt

wird, und wäre das nicht ein widerwärtiger Hintergrund für ein Lustspiel, so muß man einräumen, daß es für diejenigen, welche sich über diese sittliche Rücksicht hinwegsetzen können, ächt komische Situationen enthält.

Man muß mit Schlegel ganz einverstanden seyn in dem Lobe, welches er dem Zeitgenossen Regnards, dem Schauspieler und Schauspieldichter Legrand ertheilt, der zuerst sich hervorthat die dem versifizirten Nachspiel. Seine Wunderposse le roi de Cocagne (der König im Schlaraffenlande) ist poetisch, voll fröhlichen Scherzes und mit dem lebendigsten fantastischen Witz ausgestattet. Ebenso wahr ist es, daß die Franzosen geringschätzig über das ganze Fach der fantastischen Komödien hinwegsehen, daß sie in geregelten Formen den Verstand beschäftigt sehen wollen, und Schlegel bemerkt von ihnen sehr treffend: „sollen sie Ehrerbietung vor einem Werke „hegen, so muß es eine gewisse Mühseligkeit der Bestrebun„gen an sich tragen."

Das französische Lustspiel ist seiner Mehrzahl nach seit Molière eine Schilderung des Modelebens geworden. Alle Zeitnachrichten versichern, daß der „Frauengünstling" (l'homme à bonnes fortunes) von Baron (Schauspieler und Schüler Molières) den damaligen Sitten ganz treu nachgebildet sey, aber wenn man es jetzt liest, so sollte man es für unmöglich halten, daß solche fade Liebeshändel, eine so geistlose Abtödtung des Daseyns statt gefunden haben kann; aber es war so, und das Stück rechtfertigt manche Dichter anderer Nationen, namentlich die Engländer, wenn sie in ihren Lustspielen Franzosen mit dem extravagantesten Benehmen aufführen. In eben der Art ist Dancourt's Chevalier à la mode. Diese Chevaliers, nach den verschiedenen Zeiten etwas ververschiedentlich gestaltet, sind stehende Figuren geworden und bildeten ein eigenes Fach, das jetzt nicht mehr vorkommt; der vortreffliche Schauspieler Fleury, der sich vor etwa zwan-

zig Jahren von der Bühne zurückgezogen und auch sehr interessante Denkwürdigkeiten über sein theatralisches Leben geschrieben hat, war das letzte Prototyp dieser Chevaliers und Marquis mit gesticktem Kleide, gepuderten Perücken, den Hut unter dem Arme und den Degen an der Seite. Lesage der berühmte Verfasser des „hinkenden Teufels" hat ein Lustspiel geschrieben „Turcaret" das in seiner Art vortrefflich ist als Sittengemälde und auch dadurch bemerkbar ist, daß alle Personen darin mehr oder weniger ganz schlechte Menschen sind, die Alle nur aus Eigennutz handeln und sich gegenseitig betrügen. Destouches schrieb im Anfange des achtzehnten Jahrhunderts eine Menge regelmäßiger Komödien, wie der „Ruhmredige" — „der verheirathete Philosoph" — „der Unentschlossene" — die aber so arm an Erfindung sind und so wenig Lustiges enthalten, daß es unbegreiflich ist, daß eine so bewegliche Nation, wie die Franzosen es sind, an diesen fünfaktigen Declamationen in steifen Alexandrinern Gefallen finden konnten. Die „Versewuth" (métromanie) von Piron ist nicht ohne Laune aber breit. Der „Boshafte" von Gresset ist zwar im Eindruck peinlich, aber wahr, es giebt Menschen, die eine vollkommene Leidenschaft dafür haben, sich an der Schadenfreude zu weiden und vor sich selbst sich damit entschuldigen, daß die menschliche Natur so schlecht sey, daß sie keine Theilnahme verdiene; dagegen aber kann man mit Recht sehr viel einwenden gegen das Unternehmen, eine solche psychologische Mißgeburt auf die Bühne zu bringen. Wenn man nun in kritischen Werken französischer Kunstrichter findet, daß die drei Lustspiele: „der Ruhmredige" — „die Versesucht" — und „der Boshafte" die besten des achtzehnten Jahrhunderts sind, so ist das immer nur der Form nach und vom Standpunkte der alten Praxis geurtheilt. Jetzt urtheilt man in Frankreich ganz anders, die ehemalige Gesellschaft vor der Revolution wird von den Franzosen jetzt

nicht anders und schonender beurtheilt als von Fremden. Uebrigens gab es auch im achtzehnten Jahrhundert, das freilich Molière Nichts gegenüber zu stellen hat, auch einige talentvolle Lustspieldichter. Marivaux hat manche feine und gefällige Stücke geschrieben, die zwar nur für ihre Zeit geblieben sind, denn wenige haben ihren Verfasser überlebt, aber sie hatten das Verdienstliche des leichten, sprudelnden Witzes, allerdings mit einer gewissen Manier, die Marivaux eigen war und nicht erborgt, die sich eben so gleich blieb, daß man ein eigenes Wort: marivaudage dafür brauchte. „Der alte Hagestolz" von Collin d'Harleville ist eine vortreffliche und sehr unterhaltende Charakteristik. Ein außerordentliches Glück, das sich nicht allein auf Frankreich beschränkte, machte Beaumarchais „Figaro" und dies Glück ist allerdings gerechtfertigt durch die sehr gelungene Charakteristik, durch die gewandte Behandlung und den glänzenden Spott, womit die großen Herren gezüchtigt werden. Daß Beaumarchais sich gar nicht darum kümmerte, den spanischen Sitten getreu zu bleiben, liegt am Tage, sie waren nur eine Verkleidung für französische Zustände, worauf es ihm ankam.

Picard hat eine Menge Intriguenstücke geliefert, in denen bisweilen gut skizzirte Charaktere vorkommen, deren Ausführung aber ganz der Individualität der Schauspieler überlassen blieb. Ueberhaupt waren seine Stücke ganz auf augenblickliche Wirkung berechnet, weßhalb sie auch vom Repertoire verschwunden, sind wie die ganz ähnlichen von Mercier. Casimir Delavigne, ein geistreicher Mann, der unter der Restauration durch seine poetischen Episteln, **Meseniennes** genannt, eigentlich die Losung gegeben hat zu der politischen Poesie unserer Tage, die nun so ziemlich überwunden scheint, hat einige gute Bühnenstücke geschrieben. Sein Schauspiel **les enfants d'Edouard** hat lange großes und verdientes Glück gemacht; sein letztes, „Don Juan von Oestreich" ist

allerdings ein sehr schwaches Effectstück. Sein verdienstvollstes Werk aber ist ohne Zweifel ein Lustspiel im höhern Styl: „Die Schule der Alten." Von allen in diesem Jahrhunderte erschienenen Lustspiele Frankreichs scheint uns keines in Entwickelung der Handlung, Charakteristik und klassischer Form so gelungen wie dieses, und wenn es auch jetzt zurückgelegt ist, so wird es wahrscheinlich wieder auf's Repertoire kommen und ohne Zweifel einen ehrenvollen Platz in der dramatischen Literatur behalten. Unter den Neuesten muß man unbedenklich Scribe als einen sehr talentvollen, geistreichen Schauspieldichter nennen. Das bewährt er unserer Ansicht nach besonders in einigen seiner Vaudevillen, wie: „Vernunftheirath" — „Geldheirath" — die, obwohl mit eingefügten Liedern (weil sie auf einer Bühne gegeben wurden, die nur auf Melodrama und Vaudevilles privilegirt war) doch vollständige Schauspiele sind mit gut gezeichneten Charakteren und einem durch Grazie und leichten Witz meisterhaften Dialog. Dieselben Vorzüge findet man nun allerdings in Scribe's großen Komödien wie: „der Seidenhändler" — und besonders in der „Kameraderie" und „Ein Glas Wasser;" diese Stücke sind auch durch eine sehr unterhaltende Handlung, durch feine Ironie und Anspielungen auf Zeitverhältnisse sehr anziehend, aber die Charaktere sind nicht so durchgeführt wie in einigen von den kleineren Stücken. Uebrigens ist Scribe mit einigen Unvollkommenheiten noch immer ein leuchtendes Gestirn am dramatischen Himmel unserer Tage, und, wenn seine Stücke vielleicht auch keinen dauernden Werth in der dramatischen Literatur behaupten werden, so gehören sie doch unbedenklich zu dem Anziehendsten was uns seit lange geboten worden ist; ich rede natürlich von den Originalstücken, denn Scribe nach den Uebersetzungen beurtheilen, heißt ihm ein großes Unrecht anthun.

Spanisches Theater.

Das spanische Volk ließ sich nie das antike Drama aufnöthigen. Eine gelehrte Partei versuchte das in der ersten Hälfte des sechszehnten Jahrhunderts, aber ohne irgend eine Theilnahme dafür gewinnen zu können. Das spanische Theater hat nur eine ziemlich kurze Blüthezeit gehabt, aber während dieser hat es uns einen unglaublichen Reichthum hinterlassen. Es ist eine der merkwürdigsten Erscheinungen in der Kunstgeschichte, zu sehen, wie eine Zeitlang das Theater das Organ wurde, durch welches der spanische Nationalgeist sich aussprach mit allen seinen Besonderheiten, in einer ganz nationalen aber höchst poetischen Auffassung des Lebens, mit den den Spaniern ganz eigenen Ansichten von Religion und Ehre, aber mit einer ritterlichen Romantik, die in Kraft und Großartigkeit aus dem Cid stammte und sich mit dem vollduftenden Blumenteppich der Orientalischen Poesie schmückte. Wenn man sich auf den nationalen Standpunkt stellt, was hier durchaus nöthig ist, so enthält das spanische Theater mit das Schönste, was die Poesie überhaupt zu irgend einer Zeit geboten hat. Wir finden nicht darin das allgemein Menschliche, nicht die unabhängige philosophische Betrachtungsweise, die wir bei Shakespeare antreffen, der, wenn man nicht auch historische Formen suchen will, in Romeo und Julie ganz die italische Gluth, in Julius Cäsar und Coriolan den römischen Geist darstellte, in seinen Feenmährchen, Sommernachtstraum und Sturm, eine unabhängige fantastische Welt schuf; der Spanier bleibt auch in der dramatischen Poesie Spanier; Christenthum, Liebe, Ritterlichkeit kennt und empfindet er nur in spanischer Form, erhebt sich aber dieser Beschränkung unerachtet zur höchsten Poesie, wie die Madonnen

von Murillo durchaus den spanischen Nationaltypus haben, wenn sie auch bis zur erhabensten Geistigkeit verklärt werden. Diese Eigenthümlichkeit würde in der antiken Form höchst wahrscheinlich haben aufgegeben werden müssen, oder hätte sich ungelenk darin ausgenommen, während sie in ihrem eigenen Typus so schöne Blüthen getrieben hat. Wir haben in dieser Beziehung merkwürdige Aeußerungen von zwei der größten spanischen Dichter; Cervantes, in seinen Erzählungen voll der romantischen Poesie, warf Lope de Vega vor, daß er nicht die Gattungen sondere und pries die antiken dramatischen Formen als reiner, edler und geeigneter für die Bühne. Lope antwortete, daß er jene Regeln wohl kenne, auch wisse, daß seine regellose Form von einer wissenschaftlichen Kritik, welche von Aristoteles ausgehe, vielfach angefochten werden könne, daß er aber seine Weise gewählt habe und auch dabei beharre, weil es seine Absicht sey, dem Volke zu gefallen und er gewiß sey, daß seine dramatischen Entwickelungen, nach Aristoteleschen Regeln gestaltet, alles Volksthümliche verlieren würden. Darin liegt es auch. Gerade wie durch gelehrte Absonderung in vielen Ländern Jahrhunderte hindurch die Kunst dem Volke unverständlich wurde, wie auch in anderen Bereichen z. B. in Deutschland durch das römische Recht die germanische Gerichtsbarkeit verdrängt und eine dem Volke unverständliche eingeführt wurde, so wäre in Spanien die dramatische Kunst dem Volke unzugänglich geworden, wenn die Dichter den nationalen Standpunkt aufgegeben hätten. Weil sie es nicht thaten, haben sie ihrem Volke und der Literatur aller Zeiten ein poetisches Vermächtniß hinterlassen, dessen Schönheit und Erhabenheit durch Jahrhunderte bewundert werden wird.

Das spanische Theater bietet einen unglaublichen Reichthum dar an Stücken aller Gattungen, ernste und heitere. Es kennt nicht die Sonderung zwischen Tragödie und Komödie, aber bei der vollsten Freiheit in dieser Beziehung,

sonderte es dem Stoffe nach die Gattungen genau von einander. Wir müssen in aller Kürze diese Gattungen anführen, wie sie schon in der alten Poetik des Juan de la Cueva vorkommen, weil ihre Kenntniß nothwendig ist, um die Eigenthümlichkeit des spanischen Charakters zu verstehen.

Die Haupteintheilung zeugt davon, wie in Spanien das Theater, was auch bekannt genug ist, von den geistlichen Mysterien herrühren, denen sich später Schilderungen aus dem Leben angeschlossen hatten. Daher trennt man die Bühnenstücke dem Gegenstande nach in „geistliche" und „weltliche" Dramen, comedias divinas y humanas. Die geistlichen Komödien werden wieder eingetheilt nach Fächern in vidas de Santos, welche die Lebensgeschichte einzelner Heiligen behandeln, auch mit ganz heiteren und aus dem Leben genommenen Episoden, da die Heiligen, um das zu werden, ja gerade im Leben haben wirken müssen, in der Art, wie wir es schon angeführt haben bei den Stücken von Roswitha, der Nonne von Gandersheim — und in autos sacramentales, Verherrlichung der heiligen Sacramente, die gewöhnlich beim Frohnleichnahmsfeste aufgeführt wurden und also die Art der ursprünglichen alten dramatischen Mysterien waren.

Die weltlichen Bühnenstücke zerfielen in drei Klassen: 1°. comedias croicas, worunter man alle Dramen verstand, welche Gegenstände aus der weltlichen Geschichte behandelten — 2°. comedias de capa y espada, Mantel- und Degenstücke, worin Liebesintriguen den Knoten bildeten. Ein Ritter oder freie Männer der gebildeten Klasse, welche in Spanien Alle einen kurzen Mantel und Degen trugen, waren nebst einer Dame, die oft eine Kokette ist, die Helden dieser Stücke, sie enthalten aber auch die zarteste poetische Liebe. 3°. Die comedias de figuron sind solche Stücke, die sich ausschließlich um Liebesschalkheiten drehen und in denen Intrigue gegen Intrigue aufgeführt wird.

Außerdem hatte man noch: die Loas, eine Art Vorspiele — die Entremeses, Zwischenspiele mit gesprochenem Dialog — und Saynetes, Nachspiele, in welchen gesungene Lieder und Tänze angebracht wurden. Aus dieser Eintheilung schon erkennt man, wie vielseitig das Spanische Theater ist und wie es sich über den ganzen geistigen Gesichtskreis und den ganzen Lebensinhalt des spanischen Volks verbreitet hat.

Juan de la Encina von Salamanca war einer der ersten Schauspieldichter, Meldibie und Silvela nennen ihn in der Bibliotheka selecta „die bescheidene Wiege der dramatischen Poesie Castiliens." Ein Schauspieler, Lope de Rueda, war Verfasser der ersten einigermaßen bekannt gewordenen weltlichen Stücke. Der Dominikaner Bermudez behandelte in zwei ernsten Stücken die Schicksale der Ines de Castro. Indessen waren hier, wie überall, die Anfänge roh und unvollkommen. Cervantes fand das Theater noch in einer sehr gedrückten Lage vor und beschreibt sie mehreremal in seinen Werken mit der unübertrefflichen Laune, die er in seinen Erzählungen überall an den Tag legt. Er war eigentlich auch der Erste, der geregelte Stücke für die Bühne schrieb, nicht ohne Glück, wiewohl er sich in dem engeren Rahmen einer dramatischen Handlung nicht so frei bewegte wie im Epischen. Mehrere seiner Stücke, namentlich „die Eroberung von Numantia" verläugnen wohl nicht den Geist des unsterblichen Dichters des Don Quixote, zeigen aber, daß er sich beengt fühlte. Er strebte aber eifrig nach der Palme des dramatischen Dichters und würde ohne Zweifel nicht aufgehört haben, Bühnenstücke zu schreiben, wenn nicht ein mächtiger Nebenbuhler, Lope de Vega, aufgetreten wäre, der ihn verdunkelte; Cervantes konnte es nicht verschmerzen, daß er von der Bühne verdrängt worden war, und gab kurz vor seinem Tode 1615 acht Schauspiele und eben so viele Saynetes gedruckt heraus, die er nicht hatte bei der Bühne anbringen

können, was seiner Meinung nach eine große Ungerechtigkeit war, wogegen die Kritiker meinten, durch den Druck dieser Stücke wäre bewiesen worden, daß man Recht gehabt hätte, sie nicht zu nehmen, ja man hat sogar die Meinung aufgestellt, sie seyen Satyren auf den verdorbenen Geschmack, aber wenn Cervantes das gewollt, so hätte er es weit besser ausgeführt.

Lope de Vega hat eine ungeheure Menge Stücke geschrieben, von denen die meisten nicht gedruckt sind, die gedruckten allein füllen fünf und zwanzig Bände. In sehr vielen ist die Anlage vortrefflich, die Erfindung außerordentlich, Witz und Laune sowohl als poetische Ideen reichlich vorhanden, aber das Ganze ist selten geordnet und geläutert, die Ereignisse überstürzen sich, die Charaktere sind nur skizzirt, meist in treffenden Zügen. Man kann sie aber nicht lesen ohne die Orginalität des Verfassers zu bewundern, der aus einer nie versiegenden Quelle der Erfindung schöpfte, einzelne Scenen sind wunderbar schön, andere so barok und hart, daß man empfindet, daß Lope ungeduldig mit ihnen eilt, weil schon neue Ideen ihn drängen. Eine reife Vollendung und sorgfältige Ausführung findet man in Lope nicht, seine Stücke sind wie Bühnenmanuscripte für Schauspieler, und da sie ohne Zweifel für diese geschrieben waren und durch die Darstellung mehr Ausführung bekamen, so begreift man ihren außerordentlichen Erfolg theils dadurch, und dann auch, weil nie eines veralten konnte, denn gleich war ein neues da, welches, was die Erfindung betrifft, immer Neues und Ueberraschendes darbot, die Neugierde reizte und spannte, so daß auf diese Art der Dichter sein Publikum immer in Athem hielt und es durch Neuheit befriedigte. In literarischer Beziehung bleiben Lope de Vega's Werke höchst merkwürdig durch den Ideenreichthum, sie bilden eine Fundgrube für ein Theater für Jahre hinaus mit vielen außerordentlich schönen

Einzelnheiten, einer Großartigkeit in den Anlagen, und gleichen Skizzen, die ein Meister entwirft, um sie später auszuführen. In derselben Art waren die dramatischen Arbeiten mancher seiner Zeitgenossen, wie Matos-Fragoso, Molina, Guillen de Castro, Montalban; von ihnen und von Lope sind auch sehr viele Ideen benutzt worden, man erkennt sie wieder in einer Menge von italienischen und französischen Schauspielen.

Das romantische Drama hat in Spanien seine höchste Vollendung erhalten durch den großen Calderon de la Barca, der 1601 in Madrid geboren wurde. Er hatte eine sorgfältige Erziehung bekommen und in Salamanca studirt. Sein poetischer Sinn äußerte sich früh und erwarb ihm viele Freunde, da er, von irgend einem Gegenstande ergriffen, aus dem Stegreife seine Ideen poetisch aussprach. Wiewohl er bei seiner Rückkehr nach Madrid sogleich Gönner am Hofe fand, die ihm eine angenehme Zukunft sichern konnten, so wollte er doch vorher das Leben kennen lernen und trat in das Heer, um als ächter Spanier auf dem Felde der Ehre seine Sporen zu verdienen. Zehn Jahre lang diente er mit Auszeichnung in Mailand und den Niederlanden. Der kunstliebende König Philipp IV., der selbst Dichter war, hatte von den großen Anlagen Calderons Kunde bekommen, und rief ihn 1636 nach Madrid zurück, wo er zum Ritter des Jacobsordens ernannt wurde, als welcher er noch einen kurzen Feldzug in Catalonien machte. Von der Rückkehr nach Madrid begann seine eigentliche Laufbahn als dramatischer Dichter, in welcher er bis in das höchste Greisenalter eine außerordentliche Thätigkeit entwickelte. Das Glück begünstigte den Dichter ungemein, denn nicht nur sicherte man ihm reichliche Einkünfte, sondern der König ließ seine Stücke mit der größten Sorgfalt ausführen und ihre vollkommen gut durchgeführte Darstellung war der Stolz des Hofes. Calderon

wandte sich später ganz der Religion zu und trat mit Erlaubniß des Königs in den geistlichen Stand, bekam mehrere Pfründen, die ihm ein ansehnliches Einkommen brachten, welches noch dadurch vermehrt wurde, daß alle Städte in Spanien ihre geistlichen Feste durch seine Autos sacramentales verherrlichen wollten, so daß er seinem Orden eine bedeutende Summe hinterlassen konnte. Man darf aber bei der religiösen Tendenz Calderons durchaus nicht denken an etwas, das etwa dem Pietismus unserer Tage gleichsehe. In Calderon war eine mystisch-dichterische, aber heitere und freudige Gottesliebe, die in der katholischen Kirche, in ihren großartigen Glaubensformen, in ihrem lieblichen Mariendienst, in ihren Legenden eine innige Befriedigung fand, der er ganz angehören wollte, um als geweihter Priester in ihr innerstes Heiligthum eintreten und als Dichter seine Liebe, Bewunderung und Anbetung des offenbarten Glaubens mit der ganzen Fülle seines dichterischen Gemüths aussprechen zu können, um in religiösen Werken die Verherrlichung der heiligen Kirche zu verbreiten. Diese Richtung aber entfremdete ihn keineswegs dem Leben noch seinem bisherigen Wirkungskreise, ja sie belebte in ihm die Kraft, die sich mit jugendlichem Feuer entfaltete.

In Calderons dramatischen Dichtungen, in den weltlichen wie in den geistlichen, in seinen Lustspielen wie in den einzelnen Gedichten entfaltet sich das spanische Nationalbewußtseyn mit allen seinen Eigenthümlichkeiten, mit der ganzen Großartigkeit des Charakters, mit dem ritterlichen Geist der Liebe und der Ehre, und verklärt sich zuletzt in der erhabensten Poesie religiöser Anbetung. An der Wiege des spanischen Nationalbewußtseyns finden wir nach dem Untergang der römischen Herrschaft die sagenreiche Poesie der Romanzen, welche hoher Helden Ruhm besingen und sie der Nation als ein theures Gut überliefert. Die Spanier, als

Vorkämpfer des Christenthums gegen den Mohamedanismus, hatten neben der Hingebungsfreudigkeit für den Glauben, die sich an einer gleich kräftigen bei ihren maurischen Feinden hob und stärkte, alle Blüthen des Ritterthums früh entwickelt, Tapferkeit und Minne, unerbittliche Begriffe von der Unbeflecktheit beider nährend, stets bereit, den letzten Blutstropfen herzugeben für die Liebe wie für die Ehre, hegten sie die größte Verachtung für ein Leben ohne diese Bedingungen. Im Mittelalter hatten die Spanier die ruhmvollste Rolle gespielt, hatten fremde Welttheile entdeckt und erobert, waren Herren des Meeres und der beiden Indien geworden, und wenn sie auf eine solche Vergangenheit stolz waren, so sind sie allerdings gerechtfertigt, und man muß bedenken, daß wenn zur Zeit Calderons die spanische Monarchie in Europa allerdings manche Einbuße erfahren hatte, sie doch noch immer großartig dastand, daß der Ruhm Carl V. noch nahe lag und der Hof Philipp IV. in der Pflege der Künste einen poetischen Geist erhielt, der ohnedies den spanischen Sitten tief eingeprägt war. In Calderons dramatischen Werken kommt der spanische Charakter mit allen Eigenheiten, zur Erscheinung, mit der ganzen romantischen Kraft, mit dem poetischen Schmuck des Ausdrucks, mit der Gluth der Begeisterung für die Liebe in der dreifachen Gestalt der erkorenen Leiter des Lebens, der Kirche, der Ehre und der Dame, als Symbole der ritterlichen Treue des Mannes für die Wahl seiner Ueberzeugung. Diese Grundfesten des Charakters sind in Calderons Schilderungen des spanischen Lebens unerschütterlich, über allen Zweifel erhaben, ihnen muß unter allen Umständen Recht und Folge gegeben werden, jeder Widerspruch vertilgt, jeder Widerstand zu Boden geschmettert, oder das Leben als Pfand der Treue in dessen Bekämpfung dahingegeben werden. Dem lauen Indifferentismus nicht nur, sondern jeder rationellen Auffassung des Lebens muß

die Consequenz dieser Grundsätze allerdings als Fanatismus erscheinen, ist es aber vom spanischen Standpunkte aus nicht, wenigstens ist dieser Fanatismus ohne alle Mischung von Eigennutz. Der Arzt seiner Ehre tödtet seine Frau nicht aus Zorn wegen verletzter Eitelkeit, sondern weil, wenn sie am Leben bleibt, der Verdacht vor der Welt nicht zu tilgen ist und die Unbeflecktheit der Familienehre in seinem Bewußtseyn höher steht als irgend ein Menschenleben. So betrachtet er auch die Unbeflecktheit der Kirche wie die einer geistlichen Braut, und darum ist ihm der Ketzer ein Frevler, ein Verläumder, daher die Eifersucht und die stets wache Sorge. Wo aber diese Kleinode seines Bewußtseyns nicht gefährdet sind, ist der Spanier heiter, sinnig und adelig im Lebensgenusse, so erscheint er in Calderon und auch in den Dramen der besseren Bühnenschriftsteller Spaniens. Die Sprache der dramatischen Poesie ist in Spanien sehr ausgebildet und der Vers, der oft wechselt, hat viele kunstreiche Verschlingungen. Die eigenthümlichste Form in dieser Beziehung sind die Redondilien (redondillas) vierzeilige Strophen in größtentheils vierfüßigen trochäischen Versen, mit Assonanzen, oder Uebereinstimmung der Vocale in verschiedenen Wörtern, wodurch eine Art von Echo erzielt wird, das bei richtigem Vortrag einen musikalischen Wohllaut hervorbringt.

Der Raum verbietet uns eine Entwickelung der einzelnen Stücke, wir haben uns mit einer Charakteristik begnügen müssen, selbst diese mit Beispielen zu belegen, müssen wir uns versagen. Wenn wir z. B. unter den geistlichen Dramen Calderons „die Anbetung des Kreuzes" anziehen würden, so wäre es nicht damit gethan, daß wir den orthodox-katholischen Standpunkt andeuteten, von dem aus das Stück allerdings in seiner Allgemeinheit aufgefaßt werden kann, wir müßten auch noch die besondere mystische Ansicht von der Kraft des

christlichen Kreuzes als eines Symbols der Erlösung und der dadurch seinen Bekennern gewonnenen Gnade darstellen; wir kämen damit aus allem Verhältniß zu dem uns gestatteten Raum. So können wir unter den durch Calderon wohl zum Theil hervorgerufenen dramatischen Dichtern nur als die vorzüglicheren nennen: Don Augustin Moreto (nach ihm hat Schreyvogel Donna Diana gestaltet) Don Francisco de Roras (Verfasser des Cid) Don Antonio de Solis.

In der kürzlich erschienenen Geschichte des spanischen Theaters von Herrn von Schack bekommt Jeder, der hierüber Belehrung sucht, die vollständigste Nachricht über den Entwickelungsgang der in seiner Besonderheit so äußerst merkwürdigen spanischen Bühne, die in ihrer eigenthümlichen Romantik, und das vorzüglich in Calderon, den Gipfel der Vollendung erreichte.

Die unmittelbaren Nachfolger Calderons traten in seine Fußstapfen, es war ein allmälig verklingender Nachhall seiner unerreichbaren Größe, mit der auch gleichsam das spanische Drama sich erschöpft hatte. Nachher kam mit der französischen Dynastie die Nachahmung der dem spanischen Nationalcharakter stracks zuwiderlaufenden französischen Sitten, und man muß einräumen, daß auch die dramatischen Nachahmer weit hinter ihren Mustern zurückblieben. Daß auch eine klassische Kritik aufkam, welche die Werke der großen Nationaldichter als rohe und wilde Auswüchse einer ungeregelten Fantasie verwarfen, versteht sich von selbst; diese Erscheinung kam in Spanien wie überall zum Vorschein, wo die modernklassische Schule eingeführt wurde.

Gute Uebersetzungen ins Deutsche von spanischen, namentlich Calderonschen Dramen, haben wir von Schlegel, Gries und Otto van der Malsburg.

Englisches Theater.

Ueber die Alterthümer des englischen Theaters gibt Malone die beste Anleitung. In England, wie überall, kamen in den Klöstern und geistlichen Stiftern geistliche Schauspiele schon früh vor, und auf dem Kostnitzer Kirchenconcil sollen die englischen Prälaten ihre Collegen bisweilen unterhalten haben mit Aufführung solcher Schauspiele in lateinischer Sprache. In der Dodsleyschen Sammlung alter Schauspiele wird der Hofnarr Heinrich des Achten, John Hegwood, als der älteste komische Dichter aufgeführt, nach der gegebenen Probe aber zu schließen, wären seine Stücke nichts anderes gewesen als dialogisirte lustige Geschichten, in denen nicht die Handlung, sondern nur ein komischer Vortrag den Spaß herbeigeführt haben kann. Das erste eigentliche Lustspiel scheint „Mutter Gurtons Nadeln" gewesen zu seyn, welches um 1560 gegeben wurde. Die glänzendste Periode des englischen Theaters, schon darum, weil der Alles überragende Shakespeare darin fällt, war unbedenklich die beim Anfange der Regierung Elisabeths bis in dem letzten Regierungsjahre Carl I. die Puritaner die Schauspielhäuser schlossen und jede Gattung öffentlicher Lustbarkeiten überhaupt untersagten. In dieser Periode haben wir unvollkommene Anfänge und zugleich in Shakespeare die höchste Vollendung — später weder das Eine noch das Andere.

Man hatte in England auch angefangen, den alten Klassikern es nachthun zu wollen, und hätte das Volkselement sich unter dem Hofe beugen müssen in der Art wie in Frankreich, so wäre diese Form Muster und Nothwendigkeit geworden, denn es waren gerade ehrenwerthe Lords, welche die ersten klassischen Versuche machten, wie in: „das Trauer-

spiel von Gorboduc" und „Mustapha" und Kyd hatte sogar Garniers „Cornelia" aus dem Französischen übersetzt. Allein das politische Leben gestaltete sich England in solcher Weise, daß nicht nur das Volkselement sich entwickelte, sondern auch die Vornehmeren, in ihrem Bestreben, sich vom Hofe unabhängig zu erhalten, sich dem Volksleben nicht entfremdeten, und so wurde der aristotelische Schnürleib nicht dem englischen Theater angelegt; es blieb allerdings dafür eine Zeitlang noch in den komischen Theilen derb, und wenn man will, gemein, aber die ursprüngliche Natur wurde ihm erhalten, die in Shakespeare bis auf den Gipfel poetischer Erhabenheit sich entwickelte. Die sogenannte „spanische Tragödie" machte bei ihrem Erscheinen einen großen Eindruck auf die Menge und ist ganz im volksthümlichen Styl gehalten, aber in der Art, wie man einer unwissenden Masse zu imponiren sucht durch unglaubliche und nie vernommene Abenteuer, die übertriebensten Leidenschaften und eine Katastrophe, die durch Uebermaß des Entsetzens lächerlich wird, und so ist dieß Stück nachher oft als Parodie verspottet worden in der Art wie Pyramus und Thisbe im Sommernachtstraum von Shakespeare. Lilly war ein gelehrter süßlicher Witzling ohne Kraft, der aber eine Zeitlang Modeschriftsteller war, so daß seine Ausdrucksweise sogar am Hofe nachgeahmt wurde. Marlows „Eduard der Zweite" ist ein historisches Stück, welches als Anfang dieser Gattung nicht ohne Verdienst ist. Wakefield und Croydon haben Einiges geleistet und in Chapman's „Thränen der Wittwe" ist komisches Talent unverkennbar. Die genannten und noch einige Andere haben zu ihrer Zeit Glück gemacht, aber sie haben nichts hinterlassen was man mit gutem Gewissen der Literatur einverleiben könnte.

Shakespeare hatte daher keine Vorgänger, von denen man sagen könnte, daß sie sein Erscheinen vorbereitet hätten,

er tauchte auf am poetischen Firmamente Englands wie ein Meteor. Die Zeit seiner Wirksamkeit begreift die letzte Hälfte der Regierung der Königin Elisabeth und den Anfang der Herrschaft Jacob I. Man war damals weit davon entfernt, unwissend zu seyn, die Königin war bekanntlich mit der lateinischen und griechischen Sprache vertraut, ihre Hofdamen mußten es auch seyn, was für Elisabeth zeugt, die nicht die einzige Unterrichtete an ihrem Hofe seyn wollte; es lebten damals sehr gelehrte Männer, unter denen wir nur Bacon nennen wollen. Es war in den ritterlichen Baronen, die freilich nicht mehr eigene Heerschaaren halten konnten, noch viel Unabhängigkeitssinn, sie kleideten sich prächtig und umgaben sich mit einem zahlreichen Gefolge, die Stände waren ihren Stufen nach genau bezeichnet, aber nicht getrennt. Daher kam es auch, daß in der geselligen Unterhaltung nicht der Alles nivellirende Ton aufkam oder doch nicht zur despotischen Herrschaft gelangte, welcher der originellen Individualität das Gepräge nimmt, und, wiewohl auch Moderichtungen vorherrschten, so blieb doch volle Freiheit dabei, wie z. B. Wortspiele und Gleichnisse im Gespräch sehr üblich waren, die aber gerade der Originalität und dem Mutterwitz Raum gaben, wie Shakespeare selbst das Beispiel ist, der zwar, weil es Sitte war, sich dieser Freiheit bis zum Ueberschwung bisweilen bedient, aber auch darin so viel Scharfsinn, Ironie und poetische Fülle entwickelt, vielleicht bisweilen Ueberfülle zeigt, aber nie trivial wird, wie die allerdings viel klarere klassische Form es häufig in den Denksprüchen wird; man kann diese bisweilen bizarre Redezier mit den gothischen Verzierungen vergleichen, in denen oft so viel symbolische Bedeutsamkeit liegt. Hiebei erwähnen wir, daß es in Beziehung auf manche anstößige Ausdrücke und Zweideutigkeiten, die in Shakespeare vorkommen, eine ähnliche Bewandtniß hat wie mit Aristophanes.

Theils lag es in der Sitte der Zeit, wie es ja schon Luther gesagt, wie wir es ja auch in Molières Tartüffe noch später finden, theils war es von ganz anderer Wirkung nach den damaligen Theaterverhältnissen. Die weiblichen Rollen wurden zur Zeit Shakespeare's nicht von Frauen, sondern von Knaben gespielt, und die Zuschauerinnen gingen immer nur verlarvt ins Theater. Dieses selbst war, wie wir hier einschalten wollen, ganz anderer Art und Einrichtung als heutzutage, wodurch sich ohnehin Manches erklärt. Das Parterre war unter freiem Himmel und man spielte am hellen Tage. Die Bühne hatte keine andere Decorationen als gewirkte Teppiche, welche verschiedene Eingänge frei ließen. Im Hintergrunde war eine über die erste erhöhte Bühne, eine Art von Balcon, der zu verschiedenen Zwecken diente und allerlei vorstellen mußte. Mit seltenen Ausnahmen traten die Schauspieler, welche Personen sie auch immer darstellen sollten, in ihrer gewöhnlichen Kleidung auf, wenn sie vornehme Herren darstellen sollten, allenfalls Federbüsche auf den Hüten, Schleifen an den Schuhen, oder als Könige mit einer Krone. Das Alles kann nicht auffallender gewesen seyn als die Allongeperücken mit griechischen Helmen in Frankreich, es fiel aber damals gar nicht auf, weil man es nicht anders kannte. Es sind gar nicht viele Jahrzehnte her, daß ein richtiges Costüm eingeführt worden ist; als Talma seine theatralische Laufbahn begann, fand er ein Costüm vor für tragische Helden, worin diese jetzt bei ihrem Erscheinen allgemeines Gelächter erregen würden. Durch den Mangel an Decorationen erklärt sich auch der häufige Ortswechsel in den Shakespearschen Stücken, der freilich unter solchen Umständen weder Verlegenheit noch Aufenthalt verursachen konnte. Es wurde der Einbildungskraft der Zuhörer überlassen, nach den andeutenden Reden sich die Umgebungen hinzuzudenken. Sie leisteten das, ohne im Geringsten dadurch gestört zu werden,

weil sie nur mit dem Geiste der Handlung beschäftigt waren und würden durch unsern Decorationswechsel eher gestört worden seyn.

Diesen Umstand darf man bei Lesung der Shakespearschen Dramen ja nicht übersehen. Es kamen bei ihrer Aufführung allerdings dann und wann Maschinen vor, wie in den dramatischen Mährchen „Sommernachtstraum" und „Sturm" wir wissen auch, daß sie von dem damaligen Baumeister Inigo Jones, der viele und mitunter ausgezeichnete Denkmale seiner Kunst hinterlassen hat, und auch ein vorzüglicher Mechaniker war, erfunden und angegeben waren. Im Allgemeinen aber fanden so gut wie kein Decorationswechsel und keine Umkleidung statt. Die ganz natürliche Folge davon mußte die seyn, daß der Zuschauer seine ganze Aufmerksamkeit dem Stücke zuwendete, er mußte das schon, um nur das äußere Verhältniß der Handlung zu fassen, den Gang der Begebenheiten sich zu verständigen. Ferner entwickelte sich Alles rascher, denn die Zwischenakte, Decorationswechsel und Umkleidungen nehmen viel mehr Zeit weg, als man glaubt. Wir dürfen auch noch in Anschlag bringen, daß die Darsteller, durch keine Aeußerlichkeiten in Anspruch genommen, sich ganz der dramatischen Aufgabe hingeben konnten; man muß die jetzige Bühne in ihrem innern Getriebe kennen, um zu wissen, wie sehr ein Schauspieler, der eine bedeutende Rolle zu spielen hat, durch den nie ganz zu vermeidenden Lärm hinter den Coulissen beim Decorationswechsel, und noch viel mehr oft durch häufige Umkleidungen geplagt wird. Wie nun die Darsteller zu Shakespeare's Zeiten waren, wie wir sie gefunden haben würden, davon können wir uns keine Vorstellung machen, und wir haben auch keine Nachricht darüber, die uns eine solche verschaffen könnte. Wenn wir aber die Großartigkeit und Tiefe der Ideen, die psychologisch schlagende Charakteristik in Shakespeare's dramatischen Werken

in Anschlag bringen, wenn wir bedenken, daß die Leute mitten in dieser poetischen Fülle lebten, daß der Schöpfer dieser Poesie ihr Leiter war, mit ihnen wirkte, so ist es beinahe ganz unmöglich, daß die Begabteren unter ihnen nicht davon getragen und gehoben werden sollten, denn wenn es unzweifelhaft wahr ist, daß Poesie das Element ist, in dem ein Schauspieler Künstler wird, so gilt das für alle Zeiten. Bedenklich scheint allerdings der Umstand, daß die Frauenrollen von Jünglingen dargestellt wurden. Man kann sich nicht leicht vorstellen, daß das Gefühl der Liebe, in der Brust eines Jünglings entflammt, in der Darstellung ein weibliches Resultat hervorbringen konnte, wenn man auch annimmt, daß die äußere Erscheinung, hinreichend wenigstens für die Illusion der daran gewöhnten Zuschauer hergestellt werden konnte, ja es liegt darin etwas Verwirrendes für das sittliche Gefühl, als wenn zu befürchten wäre, daß in dieser apokryphen Form das, was man doch ohne Zweifel durch Entfernung der Frauen von der Bühne vermeiden wollte, nur noch anregender sich herausgestellt haben könnte. Wir sehen allerdings bisweilen, wenn auch selten, auf unseren Bühnen Frauen junge Männer darstellen, meist aber nur in solchen Rollen, in denen mehr die Jugendlichkeit als die Männlichkeit hervortreten soll, aber es ist schwer, sich davon eine Vorstellung zu machen, wie ein Jüngling z. B. eine Julie oder Desdemona hat vergegenwärtigen können, wie diese Charaktere, die so ganz auf der reinsten Weiblichkeit beruhen, haben von einem Mann erfaßt, und zur Anschauung gebracht werden können ihrer ganzen Innerlichkeit nach, wenn man auch annimmt, daß die äußere Anmuth erreichbar war; man muß vermuthen, daß die Schönheit der Dichtung, die Macht des Worts, durch äußere Erscheinung unterstützt, in den Zuschauern die Illusion vervollständigte.

Daß in der Darstellung Shakespearscher Stücke auf unserer Bühne der häufige Decorationswechsel eine unleidliche Störung ist, die bei unseren theatralischen Angewöhnungen nur schwer vermieden werden kann, ist unläugbar. Es ist aber noch schwerer, Shakespearsche Charaktere dramatisch auszuführen, und wenn das erreicht werden kann — wovon wir ja Beispiele haben, wenn auch nicht viele — so dürfen die Aeußerlichkeiten kein Hinderniß in den Weg legen. Macready hatte in der vortrefflichen Darstellung des „Sturms" auf dem Haymarkettheater in London die Aeußerlichkeiten bewältigt durch Vereinfachung und sie so zweckmäßig eingerichtet, daß der Zuschauer an der äußerlichen Illusion nichts vermißte, freilich hauptsächlich darum, weil die eigentlich dramatische Ausführung sich geistvoll und poetisch entwickelte, namentlich in den Rollen von Prospero (den Macready selbst darstellte) Uriel und Caliban, die nichts zu wünschen übrig ließen. Für die Ausführung des Sommernachtstraums hat der verdienstvolle Decorateur Gropius in Berlin eine Decoration erfunden, die auf sehr sinnreiche Weise mit einem Wechsel, der gar keine Störung verursacht, die vollständigste Illusion hervorbringt. Aehnliche Einrichtungen, wonach dieselbe Decoration, durch Umschlagen von Klappen, bewegliche Versetzstücke, ohne die ganze Bühne zu verändern für mehrere hinter einander vorkommende Oertlichkeiten dienen könnte, wären für manche Shakespearsche Stücke möglich. Daran dürfte es nicht fehlen, wenn man die Hauptsache erreichen kann: Schauspieler, welche die Shakespearschen Charaktere darstellen können.

Shakespeare, war ein Dichter, wenn je Einer es gewesen ist. Er mußte Dramatiker werden, denn eine Welt spiegelte sich in seiner Seele ab, gestaltete sich zu Gebilden, die nur in Handlung dargestellt werden konnten, ihm war Alles zu lebendig gegenwärtig, um episch, erzählend gefaßt zu werden,

zu mannigfaltig und tief gedacht, um in vereinzelten lyrischen Ausbrüchen Befriedigung zu finden, ihm genügte nur das Drama, um Raum und Entwickelung zu gewinnen für die Veräußerung des schaffenden Lebens in seiner Brust. Shakespeare war einer von den seltenen Geistern, in denen jeder Eindruck des Lebens und der Forschung befruchtend eine schöpferische Thätigkeit anregt; das Empfangene ist bei ihm nur die bewegende Veranlassung, damit der Genius seine Offenbarung kund giebt. In welcher Weise und auf welchen Wegen Shakespeare seine Kunde der englischen Geschichte geschöpft hat, weiß ich nicht, und es kann Niemand es angeben, aber in seinen historischen Stücken spricht ihr Geist als wäre eine durch Zauberkräfte erstarrte Welt lebendig geworden, die Motive der Zeit enthüllen sich in scharfen und richtigen Zügen, die bestimmenden Charaktere verschiedener Epochen sind mit Meisterhand nicht nur naturgetreu mit psychologischer Tiefe ausgeprägt, sondern indem sie die verborgensten Falten ihres Innern auslegen, strahlt aus ihnen ein Verständniß ganzer Zeitrichtungen hervor. Welcher Dichter hat jemals feuriger und herrlicher als Shakespeare die Macht der begeisternden Thatkraft verkündigt, die Regungen der Liebe vom ersten süßen Geheimnisse bis zum vollen Bewußtseyn der Erwiederung reizender und zugleich wahrer geschildert, wer jemals heller den Schacht des menschlichen Gemüths beleuchtet, die verhängnißvolle Macht des dämonischen Waltens der Leidenschaften schlagender entwickelt, wer richtiger die Wirklichkeit gefaßt, und zugleich die liebliche Gaukelei des Mährchens sinnreicher gestaltet, wer hat besser das Volk verstanden und ist tiefer eingedrungen in die Geheimnisse seiner Lenker auf den Höhenpunten der Gewalt, mochten sie nun die geerbte, eroberte oder erschlichene Krone, oder den republikanischen Purpur tragen. Für jedes Lebensverhältniß, für jeden Seelenzustand wie für jede Standes- und

Zeitgruppe fand Shakespeare das Schiboleth und die wahre Losung; geistig genommen ist das immer so, und wenn er bisweilen falsche historische Attribute dazu gestellt hat, so sollte man glauben, daß er es aus Ironie gethan habe, um seine künftigen Ausleger irre zu führen, wenn sie mit gelehrtem Erstaunen an einem aufgestöberten Irrthum herumzerren, ohne das geistig Wahre zu erblicken, wie in den spanischen Arenen der Stier auf die rothe Fahne losgeht und nicht auf den Mann. Ein dramatischer Dichter auf der Höhe Shakespeare's ist Tragiker und Komiker zugleich, denn es ist dieselbe Kraft die sich in verschiedenen Richtungen bewährt, aber wie er im ernsten Pathos den Menschen auffaßt in seiner Eigenthümlichkeit, ihn nicht blos zum Werkzeug der Handlung macht, sondern ihn in dieser auftreten läßt mit der vollen Mischung seines Wesens, so ist er auch in der Komik sinnreich und tief, und darum ist seine Ironie in beiden Richtungen immer bedeutungsvoll, sie geht aus vom Dichter, der über seinem Werke schwebt, sie befreit ihn und den Zuschauer, der ihn erfassen kann, gleichsam von der Herrschaft der Handlung, hebt ihn auf einen Standpunkt, von dem aus er nicht nur das sich Ereignende sondern auch dessen Wiederspiel erblickt und empfindet. Darum ist Shakespeare's Humor eine Aeußerung seiner Weltanschauung; mitten im Pathos, im Erdulden der nothwendigen Consequenz der Handlung streifen diese Blitze des Humors, voll Wehmuth im Komischen, voll Erhabenheit im niedrigen Ausdruck, gleichsam als schlüge die dramatische Person momentan in den Dichter um, der das höhere, allgemein Wahre und Unvertilgbare verkündigt im Leiden oder in der Verkehrtheit des Besonderen. Shakespeare ist ganz gewiß der größte Menschenkenner, den es je gegeben hat, und seine Charakteristik ist darum von so außerordentlich dramatischer Wirkung, weil er die volle Individualität walten läßt, und ohne daß die

Charaktere in Reflexionen zergliedert oder von Anderen erklärt werden, es versteht, durch die Darstellung den Zuschauer in den Stand zu setzen, sie ganz durchschauen zu können. Er geht aber nicht aus auf Charakteristik, dazu steht ihm die dramatische Poesie zu hoch, von der die Charakteristik nur ein Bestandtheil ist, er läßt sie überall zurücktreten wo sie jene behelligen könnte, führt uns daher manchmal Personen vor, von denen wir weiter nichts erfahren als was sie zu verkündigen hatten; dies aber gehört zum Ganzen, wird seinetwegen gesagt, gleichviel von wem, und daher finden wir bisweilen Reden von hohem poetischen Schwung in dem Munde von Boten oder Personen, die sonst keinen anderen Auftrag im Stücke haben. Shakespeare gestaltet aber nicht nur Menschen und macht sie zu naturgetreuen Werkzeugen oder Trägern seiner dichterischen Absichten, in der Region des rein Fantastischen schafft er Wesen, die nicht bloße Luftgebilde, allegorische Personificationen von Ideen sind, sondern als gleichsam handgreifliche imaginaire Individuen auftreten, die, ihre Möglichkeit zugegeben, eine consequente Nothwendigkeit und in dieser eine qualitative Wahrheit haben, welche die ganz wunderbare und sinnreiche Charakteristik einer Geisterwelt darbietet, in welcher man mit Erstaunen eine Methode und Sicherheit findet, welche dem Genusse des Fantastischen den Reiz der Wirklichkeit verleiht. Gerade dadurch ist es, daß Shakespeare's Mährchen mit so magischer Gewalt fesseln, sie haben die volle Glaubwürdigkeit eines Vorhandenseyns, man spürt so zu sagen nicht, daß man der Wirklichkeit entrückt ist, als in der poetischen Stimmung, in die man versetzt wird. Ihm war auch die nächtliche Region des mystischen Seelenlebens aufgeschlossen, er war vertraut mit den geheimnißvollen Leiden, in denen die Harmonie des Bewußtseyns augenblicklich oder unwiderbringlich getrübt wird. Darum haben seine Gespenster in den Wirkungen auf die

Geisterseher eine so erschütternde Kraft, darum schildert er den Zustand gebrochener Seelen, Schwermuth, Wahnsinn, Nachtwandeln, eben sowohl poetisch schön und ergreifend als pathologisch richtig. Die sichere Kunde und Herrschaft in der dämonischen Tiefe der Natur der Seele zeigt er in seinen Darstellungen der Leidenschaften, sie entwickeln sich vom Embrio bis zur vollen Ausbildung in einer richtig gegliederten Steigerung und mit bewundrungswürdiger Wahrheit, mit wissenschaftlicher Schärfe der Wahrnehmung und einer Meisterschaft des Ausdrucks, daß fast jedes Wort eine tiefe symbolische Bedeutung hat. So die Liebe in Romeo und Julie, so in Othello die Eifersucht von der ersten Regung an bis sie wie ein verheerender Samum der Wüste Alles im glühenden Sande erstickt. Hier, wie überall, steht Shakespeare über seinem Werke, läßt sich nie davon hinreißen, hat keine Vorliebe für seine Personen, sondern strebt nur nach Wahrheit, daher nimmt er keine Rücksicht darauf, ob er den Enthusiasmus verletzt, der in den Tugendhaften Cherubime sehen will, die von aller Erbsünde der menschlichen Natur ausgenommen sind, er verhehlt nicht den Selbstbetrug auch der Besten, welcher die selbstischen Triebfedern abläugnen will; er sucht nicht das Gräßliche und Erschütternde auf, aber wo es nothwendig ist, scheut er sich allerdings nicht davor, die Nerven der Zuschauer auf die Probe zu stellen. Das Lächerliche einer solchen Bedenklichkeit, welche darauf ausgeht, eine Schlacht zu liefern ohne Blutvergießen, hat er köstlich ironisirt im Sommernachtstraum, wo die Handwerker überlegen, wie sie Pyramus und Thisbe darstellen können, ohne daß die hohen Herrschaften erschrecken oder zu arg gerührt werden. Wenn Shakespeare in ernste Situationen komische Reden einschiebt, so liegt dafür wohl nicht die Absicht zu Grunde, dadurch das Herbe des Tragischen zu mildern, sondern er strebt darnach, das Gemüth so lange als möglich

vor Einseitigkeit zu bewahren, will es in mehreren Richtungen anregen, eine frische Lebendigkeit erhalten, die in einer einfärbigen trüben Stimmung so leicht sinkt, denn Shakespeare hält sich überall ferne von jeder Art von trübseliger Sentimentalität. Uebrigens kann ich nicht finden, daß das Komische in seinen Tragödien irgendwie störend einträte, vorausgesetzt natürlich, daß es in der Darstellung nicht ungeschickt und platt vorgetragen wird, wie er selbst dagegen eifert in Hamlets Anweisungen an die Schauspieler. Daß diese komische Züge manchmal geradezu eine Parodie der ernsten Handlung darbieten, entspringt vielleicht unwillkührlich aus der schon berührten Unabhängigkeit Shakespeare's von seinem Werke und versetzt in eine ähnliche wohlthuende Lage die Einsichtsvolleren unter den Zuschauern, welche Biegsamkeit des Geistes genug haben, um die Doppelseitigkeit des Lebens aufzufassen und dadurch eben von jedem Einzelnen sich möglichst frei zu machen.

Einige Leute finden, daß Shakespeare bisweilen in einen unnatürlichen und hochtrabenden Pathos verfällt, in dem er sich durch Vergleichungen und bildliche Ausmalung der Gegensätze Luft macht. Es kommen einige, aber nicht viele Stellen vor, wo man ihm vielleicht den Vorwurf machen könnte, daß ein Ausströmen subjectiver Empfindungen gleichsam episodisch den Gang der Handlung aufhält, aber Unnatur kann man nur darin finden, wenn man die Natürlichkeit setzt in der platten Uebereinstimmung mit dem Gewöhnlichen und Alltäglichen, wenn man die sinnreiche Bedeutung der Bilder und Gleichnisse nicht heraus zu finden vermag, oder sich ganz passiv verhalten will ohne selbst irgend eine geistige Thätigkeit anzuwenden. Daß das nicht bequem ist für indolente Zuschauer, ist kein Fehler des Dichters. Aus demselben Grunde wohl beklagen Einige sich über die Wortspiele Shakespeare's als eine unnatürliche Verkünstelung. Wir

wollen nicht anführen, daß große Dichter sich dieser Form häufig auch bedient haben, wenn es ein Mißstand ist, so wäre es auch als Nachahmung, woran Shakespeare wohl nicht dachte, zu tadeln, und daß Homer, Moses, Sophokles, Cicero, und so manche andere es gethan, hätte dann nicht viel zu bedeuten. Bei Shakespeare ist es eine Eigenthümlichkeit, wie es auch die seiner Zeit war, und nur selten wird sie auffällig oder gar lästig, fast immer ist es ein sinnreiches Fantasiespiel, worin die Vergleichungen und Anspielungen einen sehr gediegenen Gehalt haben. Es gibt Leute, die in der Architectur nur das Verständniß der Linien- und Flächen-Verhältnisse auffassen und sich durch den Reichthum der Verzierungen im gothischen und maurischen Baustyl, in dem ihnen jene verloren gehen, beunruhigt fühlen; im Falle das Maß beobachtet, und keine Unruhe im Gemälde ist, bleibt diese Abneigung eine Beschränktheit der Auffassung, welche sich über das Linearverhältniß nicht erheben kann. Shakespeare hat einen solchen figurativen Styl, der wie die tropische Vegetation vieles scheinbar Ueberflüssiges hervorbringt, weil eben die Fülle der Kraft nur in dieser Bedingung sich äußern kann.

Shakespeare ist einer der größten Komiker, die je gelebt haben; er ist liebenswürdig und anziehend, wo er in Wehmuth lächelt, er ist das gleichsam unwillkührlich, nebenbei, er ist hinreißend, unwiderstehlich komisch wo sein Zweck ist, Lachen zu erregen. Aber er begnügt sich keineswegs damit, diese Wirkung hervorzubringen, er dringt hier so tief in die menschliche Natur hinein, wie in den ernstesten Situationen, seine Charakteristik ist in diesem Bereich tief ergründend und unwidersprechlich wahr. Er schildert in derselben Vollendung die sittlichen Verkehrtheiten wie die individuelle Thorheit, die eigensinnige Launenhaftigkeit, die Schalkheit, den verschmitzten Bauernwitz und die blanke, baare Dummheit in unvergleich-

lichen Zügen. Er hatte die besonderſten Eigenheiten und Schwächen jedes Alters, jeden Standes und Geſchlechts herausgefunden und trifft immer das ſchlagendſte Wort, wenn ſie ſich ſelbſt mit der höchſten Naivetät und Unbefangenheit darſtellen. Er hat komiſche Charaktere geſchaffen, die ebenſowohl durch die draſtiſche Wirkung als durch den philoſophiſchen Scharfſinn ihrer Satyre unnachahmlich und unſterblich bleiben, wie Fallſtaff, den im Intereſſe ſeiner Faulheit und Nichtsnutzigkeit kecken Läugner der höheren Natur im Menſchen, der doch mit allen Eigenſchaften für ihre edlere Ausbildung ausgerüſtet iſt, Lancelot Gobbo, dies unübertreffliche Bild der Einfalt. Shakeſpeare hat aber noch als ſtehende komiſche Figur den Luſtigmacher, der bald als Clown, was man wohl als ſchalkhaften Tölpel überſetzen könnte, vorkommt, bald auch als luſtiger Rath oder eigentlicher Hofnarr; in ernſten Stücken jedoch nur in Lear, und welch wehmüthiges heiteres Amt hat er da, ohne welches des alten Königs tiefer Kummer geradezu unleidlich wäre. Was aber Shakeſpeare mit dem Narren will, hat er ſelbſt am beſten erklärt in „Was Ihr wollt," wo Viola ſagt:

„Der Burſch iſt klug genug, den Narrn zu ſpielen,
„Und das geſchickt thun, fordert eig'nen Witz.
„Die Laune derer, über die er ſcherzt,
„Die Zeiten und Perſonen muß er kennen,
„Und wie der Falk auf jede Feder ſchießen,
„Die ihm vor's Auge kommt. Dies iſt ein Handwerk
„So voll Arbeit als des Weiſen Kunſt,
„Denn Thorheit, weislich angebracht, iſt Witz;
„Doch wozu iſt des Weiſen Thorheit nütz?"

Da die engliſche Sprache ſich ſeit Shakeſpeare ganz anders geſtaltet hat und er namentlich der erſte geniale Dichter war, der ſich der Proſa bediente, ſo iſt Shakeſpeare's Sprache etwas veraltet, aber bei weitem nicht ſo ſehr als man glaubt,

und als die der anderen Schriftsteller der damaligen Zeit. Er nahm nicht nur das beste was er vorfand, sondern schaffte und bildete, und seine Schreibart ist im Kräftigen wie im Zarten nicht übertroffen worden. Die vorherrschende Versart in seinen Schauspielen ist der zehn- und eilfsilbige Jambe, bisweilen mit Reimen und mit Prosa vermischt, alles den besonderen Absichten des Dichters gemäß, und diese waren immer die eines originellen Genius. Seine Art ist in dieser Beziehung eine ihm ganz eigenthümliche, aber ganz frei von Manier, nirgends kehrt ein unvermeidlicher Typus wieder, er ist unerschöpflich im wechselnden Farbenspiel, so daß jedes seiner Werke ganz für sich abgeschlossen ist und in einer eigenen Region schwebt. Niemand hat in Lieblichkeit eben sowohl als in Erhabenheit der Poesie Shakespeare erreicht.

Für diese Behauptungen alle gibt es keinen Bürgen und keinen Beleg, als die Werke Shakespeare's selbst. Nichts wäre leichter und erfreulicher, als der Auftrag, diesen Beweis führen zu dürfen; nur die Masse des Materials, welches sich dazu darböte, würde im Wege stehen. Die Erforschung Shakespeare's nach allen Seiten hin, ist ein vollkommenes Studium, wer aber das bisher Ermittelte kennt, und vielleicht Einiges noch in ein neues Licht zu stellen im Stande wäre — denn wer kann in diesem Schacht arbeiten ohne neue Stufen zu finden — wird, wenn ihm der Umfang dieses ganzen Werks zur Verfügung stände, sich noch beschränken müssen, um nur das Nothwendigste anzuführen. Wir können daher die einzelnen Stücke nicht zerlegen in ihren Planen und Charakteren, und verweisen auf die vielen und meist vortrefflichen Arbeiten, die wir im Deutschen über Shakespeare besitzen und die weit das übertreffen, was die englische Kritik über ihn gebracht hat. Wir nennen hier nur Lessing, Goethe (Wilhelm Meister) Tieck, A. W. Schlegel und in neuerer Zeit Rötscher in seinen vortrefflichen Charak-

teriſtiken, Viſcher. Hier ein Verzeichniß der Dramen Shakeſpeare's. Die beiden Edelleute von Verona — die gezähmte Wiederbellerin — Das Luſtſpiel der Irrungen — Verlorene Liebesmühe — Ende gut, Alles gut — Viel Lärmen um Nichts — Gleiches mit Gleichem — Kaufmann von Venedig — Wie es Euch gefällt — Was Ihr wollt — Die luſtigen Weiber von Windſor — Ein Sommernachtstraum — der Sturm — Das Wintermährchen — Cymbelin — Romeo und Julie — Othello — Hamlet — Macbeth — König Lear — Corolian — Julius Caeſar — Antonius und Cleopatra — Timon von Athen — Troïlus und Kreſſida — König Johann — Richard der Zweite — Heinrich der Vierte, 2 Theile — Heinrich der Fünfte — Heinrich der Sechste, 3 Theile — Richard der Dritte — Heinrich der Achte. Schlegel rechnet noch dazu — Titus Andronicus als Jugendwerk — eben ſo Perikles Prinz von Tyrus — der Londner verlorene Sohn (London prodigal) — Thomas Lord Cromwell — Sir John Oldcaſtle — Ein Trauerſpiel in Yorkſhire.

Nach Shakeſpeare kam auf der engliſchen Bühne Niemand, der auch nur im Einzelnen an ihn heranreichte. Ben Jonſon, dem Shakeſpeare noch Anleitung gegeben, war ein Pedant, im Luſtſpiel etwas glücklicher als im Trauerſpiel, aber ſeine Komik war Spott, nirgends harmloſe Heiterkeit. Einzelne Charaktere ſind gut getroffen, wie der Puritaner in Ewery man out af his humour; die Anlage in Valpone iſt ſogar vortrefflich, und eben ſo einige Scenen in Ewery man in his humour. Beaumont und Fletcher werden immer zuſammengenannt als gemeinſchaftliche Verfaſſer der unter ihren Namen erſchienen Stücke, was auch mit einigen der Fall geweſen ſeyn mag, aber ſchon darum nicht mit allen, weil Fletcher zehn Jahre länger als Beaumont lebte. Die unter beiden Namen gedruckte Sammlung enthält 50 Stücke.

Von diesen sind manche sehr gut, zeugten dafür, daß die Verfasser Männer von ungewöhnlichen Anlagen waren, die keineswegs unbefugte Nachahmer und Nebenbuhler Shakespeare's waren, den sie zwar nirgends erreichten, allerdings darum nicht, weil sie seine dichterische Weihe nicht hatten, und wohl auch darum, weil sie ihn übertreffen wollten, und Talent und Tüchtigkeit genug besaßen, um das Publikum zu blenden, aber nicht die Tiefe und die Poesie Shakespeares. Mit dem Publikum gelang es ihnen aber, Beaumont und Fletchers Stücke wurden lange nach Shakespeare, und noch unter Carl dem II. den seinigen vorgezogen und waren weit populärer; erst später ist man zur Besinnung gekommen, die Anerkennung, die Shakespeare an Elisabeths Hof fand, ist erst lange nachher Nationalbewußtseyn geworden. Es wird angegeben, daß Shakespeare und Fletcher gemeinschaftlich „die zwei edlen Vetter" geschrieben habe; die Sache selbst ist nicht mehr zu ermitteln, aber es ist ganz wohl möglich, denn es sind Züge in diesem Stücke, die Shakespeare's ganz würdig sind, und dann waren solche gemeinschaftliche Verfasserschaften dramatischer Stücke damals in England so gebräuchlich, wie jetzt in Frankreich. Als Parodie der Ritterromane ist „der Ritter von der brennenden Mörserkeule" von Beaumont und Fletcher ganz vortrefflich. Diesen Werken sehr ähnlich waren die von Shirley und Massinger, vom letzteren sollen einige Stücke herrühren, welche unter den Namen von Beaumont und Fletcher gedruckt worden sind. Selten gelingt es, durch gleichzeitige Angaben anderer Schriftsteller solche Verwechslungen aufzuklären, denn die Manuscripte der aufgeführten Stücke blieben in den Händen der Schauspielunternehmer, wurden bisweilen später, zum Theil ohne den Namen der Verfasser, oder nach ihrem Tode gedruckt.

Im Jahre 1647 konnten die Puritaner, welche lange schon das Theater Satans Werk genannt hatten, ihre Dro-

hung ausführen; Darstellungen von Schauspielen veranlassen oder ihnen beiwohnen, wurde gesetzlich mit harter Strafe belegt. Die Schauspieler waren ganz natürlich auf der Seite der fröhlichen Cavaliere und gegen die düsteren Rundköpfe, welche Spiel, Tanz und jede Art von Ergötzlichkeit in die Hölle verwiesen; manche von ihnen fielen im Kampfe für die Sache des Königs. Ein Zug der Cavalierpartei war es, die Rundköpfe zu verhöhnen, und, so oft es möglich war, ihren Anordnungen heimlich Trotz zu bieten, wie groß auch dabei die Gefahr seyn mochte; so wurden denn während des Interdicts bisweilen verstohlener Weise auf den Landsitzen der königlich Gesinnten Schauspiele gegeben, wobei aber nicht die Kunst sondern der Trotz und Träume der Vergangenheit den Reiz bildeten. Im Jahre 1660 wurde von Carl II. die freie Ausübung aller Künste gestattet. Unter diesem König wurde der Hofton ausgelassen, man fiel von einem Aeußersten ins Andere, von puritanischem Sittenzwang in freche Zügellosigkeit. Das Theater empfand zum Theil auch diese Umwandlung, jedoch nicht in so hohem Grade als man hätte vermuthen sollen, wohl auch deßhalb, weil man italienische Opern und die damit verbundene Decorations- und Kostümepracht einführte. Das geschah durch Sir William Davenant, der überhaupt sehr thätig war, eigene Schauspiele schrieb, alte umarbeitete, großes Verdienst um die Mannigfaltigkeit des Repertoires hatte, wiewohl alle diese Arbeiten ohne literarischen Werth waren. Darauf beherrschte geraume Zeit hindurch Dryden die englische Bühne. Die Anlage seiner Stücke ist gewöhnlich unwahrscheinlich, die Charaktere sind unnatürlich, die Sprache voll Bombast und pedantisch in den Reimen. Der Herzog von Buckingham rügte diese Abgeschmacktheiten Drydens sehr treffend und witzig in seinem Lustspiel „die Schauspielprobe" (the Rehearsal). Von Otway's Stücken ist ohne Zweifel „das ge-

rettete Venedig" das beste. In den anderen, wie in „Don Carlos Prinz von Spanien" im „Atheisten" im „Soldatenglück" ist Einzelnes nicht schlecht, wiewohl viel Zweideutiges mit vorkommt, aber damit, daß er in Cajus Marius ganze Scenen aus Shakespeare's Romeo und Julie eingeschaltet, hat Otway allerdings eine traurige Auskunft gegeben über seine Vorstellung von einem dramatischen Werke, denn abgesehen von allem Anderen, so ist gerade in Romeo und Julie die Schilderung der Liebe so eigenthümlich, daß sie nirgends in der Welt hin passen kann, als gerade in die Sphäre, in welche Shakespeare's unnachahmliches Genie sie gestellt hat.

Wicherly in seinen Lustspielen „Liebe im Walde" — „Bauernweib" — „der Offenherzige" — Congrewe in seinem „alten Junggesellen" und „Lauf der Welt" haben allerdings einige theatralische Wirkungen hervorgebracht, aber auf Kosten der Sittlichkeit, ja sogar der Schamhaftigkeit, denn die stehende Figur des rake (Wüstlings) ist viel schändlicher und plumper als der französische roué jemals erschienen ist, ja er wird häufig geradezu eckelhaft. Einzelne witzige Züge sind treffend. In derselben Art waren mehr oder weniger Vanbrugh, Cibber, Steele und Farqhuar, der kein so behender Epigrammatist wie Congrewe war, aber mehr dramatisches Talent hatte und weit anständiger war. Von Calman an finden wir keine Sittenlosigkeit mehr auf der englischen Bühne. Er war Director des Coventgarden und nachher des Haymarket-Theaters und hat gute Sitten- und Charakterbilder geschrieben, die meist mehr Kraft und Kürze haben als Ifflands Stücke ähnlicher Art, namentlich ist die Sprache viel kerniger. Foote's Lustspiele sind in Anlage und Zusammenhalt des Ganzen mehr Skizzen, aber die Charaktere sind in ihrer individuellen Eigenthümlichkeit oft treffend, sie waren auch häufig bestimmten Persönlichkeiten nachgebil-

det, die Satyre ist manchmal scharf und bitter aber voll Witz und Laune. Cumberland's Situationen sind manchmal hübsch erfunden, seine Charaktere sind nicht fest durchgeführt, aber sein Dialog ist elegant und ein gutes Muster des Umgangstones seiner Zeit. Sheridan's „Lästerschule" ist ein vortreffliches Charakterbild mit manchen guten Einfällen, das auch in Frankreich und Deutschland lange auf dem Repertoire gewesen ist. Die Stücke der Frauen Cowley und Inchbald haben zwar keinen literarischen Werth, aber sie verstanden, auf der Bühne das für ihre Zeit Anziehende zu treffen.

Unter den Tragikern nennen wir, zurückblickend, Nicolas Rowe, der 1718 starb, als einen weichen und liebenswürdigen Dichter, voll Bewundrung für Shakespeare, weshalb er auch natürlich und wahr blieb; seine weiblichen Charaktere sind schön, wie Jane Shore und Lady Jane Gray, und diese Stücke sind auch in der dramatischen Anlage verdienstvoll, so daß ihr Erfolg auch von dieser Seite gerechtfertigt wird. Addison's „Cato" ist ein Stück nach den französischen Formen für die Tragödie, kalt und leblos, kaum so gut wie die mittelmäßigen zweiter Klasse in Frankreich, aber da Pope und die damals gewichtvollsten Kritiker einen lobpreisenden Chor machten, so passirte Addission in der feinen und gelehrten Portion des englischen Publikums eine Zeit lang für den Wiederhersteller des guten Geschmacks; in diesem Jahrhundert werden wenige Leute den damals so vergötterten Cato gelesen, und nur die, welche es aus kritischer Pflicht thaten, ihn zu Ende gebracht haben. Thomsons Stücke bieten sich glatt aber steif dem Leser dar, für die Darstellung sind sie matt und leblos. Ungefähr so ist es auch mit Young, Glover, Horne, Mallet und Robinson. Lillo's „Kaufmann von London" ist ein triviales aber sittengetreues Lebensbild einer gehäbigen, farblosen Bürgerlichkeit. Weit besser und kräftiger ist Moore's „Spieler" der doch erschütternde Situa-

tionen hat, die etwas aus dem Alltagsleben aufschütteln, freilich ohne alle Poesie.

Garrick muß ohne Zweifel als Schauspieler eine höchst merkwürdige und wohl auch großartige Erscheinung gewesen seyn. Er hat ein großes Verdienst erworben durch seine Darstellungen Shakespearscher Charaktere und zwar nicht nach den bis dahin üblichen abgeschmackten Bearbeitungen, sondern größtentheils nach den wahren Originalen, denn einige Abänderungen erlaubte Garrick sich auch. Seine eigene Stücke waren nur Rahmen für Rollen, die er sich zurecht gelegt hatte, die er aber dann so meisterhaft darstellte, daß man darüber das Stück vergaß.

Später ist so gut wie Nichts für die englische Bühne geschehen. Ein paar Stücke von Sheridan Knowles haben vorübergehend Glück gemacht, konnten sich aber nicht halten. Auch Bulwer's „Mädchen von Lion" ist nicht auf dem Repertoire geblieben und hat kaum mehr Erfolg als den der Neugierde gehabt, wie der geistreiche Romandichter auf der Bühne bestehen werde.

Deutsches Theater.

Von allen modernen Nationen, deren Bühne wir besprochen, haben die Deutschen zuletzt ein Original-Drama bekommen. Sogar die Holländer hatten ihren van Vondel, und die Dänen ihren Holberg, als man sich noch auf den deutschen Bühnen mit den schlechtesten Haupt- und Staats-Actionen behalf, das bessere Fremde gar nicht kannte oder benutzte, oder es in der mittelmäßigsten Weise nachahmte. Nur Einzelne hatten die Großartigkeit des griechischen Theaters

aufgefaßt — die überwiegende Mehrzahl der Gelehrten kamen nicht über den grammatischen Vorhof hinaus, und drangen nicht in seinen wahren Geist ein — die classischen Tragiker Frankreichs kannten wohl viele von den Vornehmeren, die zur Bildung nach Paris reisten, und nur sehr Wenige, die nach England gekommen waren, Shakespeare und die besseren älteren englischen Dramatiker — im Ganzen aber ist es erst seit Lessings und Schröders Zeit, daß für eigentliche dramatische Kunst ein Publikum gewonnen worden ist, und erst seitdem hat sich ein Verständniß entwickelt über das Theater als eine Kunstanstalt.

Wir haben in der Einleitung bereits von den Anfängen der Bühnenspiele in Deutschland gesprochen, von den Mysterien und den Moralitäten. Die lateinischen Dramen von Reuchlin, Celtes, Locher, Hegendorf hatten allerlei Nachahmer gefunden. Schon vorher waren Legenden und Sagen zu Bühnenspielen benutzt worden, in denen auch polemische Zeittendenzen sich kund gaben. So kam um 1480 eine solche dramatische Darstellung von der Päbstin Johanna zum Vorschein in lateinischer Sprache und untermischt mit deutschen Reden. Dies Stück ist verfaßt von einem Geistlichen, Theodor Schernbergk und führt den Titel: „Apotheosis Jo„hannis VIII., pontificis Romani, oder: Ein schön Spiel „von der Fraw Jutten, welche Papst zu Rhom gewesen und „aus ihrem päpstlichen Scrinio pectoris auf dem Stul zu „Rhom ein Kindlein zeuget.“ Wir wissen, daß die Geschichte von der Päpstin Johanna eine rein erfundene Fabel ist. Das Stück ist ein dramatisirter Angriff auf die hohe Geistlichkeit; Frau Jutta hat sich dem Teufel ergeben, der sie als Mann gekleidet auf die hohe Schule von Paris schickt, sie nach Rom bringt, sie zu Cardinal und Pabst macht, dort aber der Christenheit und ihr einen argen Streich spielt, als sie ihn aus einem Besessenen hinaustreibt, denn er verräth

ihr Geschlecht in der im Titel angegebenen Weise und bringt sie auch richtig in die Hölle. Der religiös versöhnende Schluß besteht nun darin, daß, als die arme Jutta in der Hölle unerhörte Qualen dulden muß, der Teufel ihr Linderung verspricht wenn sie der Mutter Gottes entsagen will, sie bleibt aber standhaft und wird deshalb aus den Klauen des Satans befreit. Das Ganze hat offenbar viel von einem weiblichen Faust an sich. In ähnlicher Art sind die Komödien, die um 1522 in Bern aufgeführt wurden von Pamphilus Gengenbach und Niclas Manuel, letztere zeigen auch eine politische Opposition. Von Nürnberg, wo schon in der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts Hans Rosenpluet Moralitäten und dramatisirte Fastnachtspäße geliefert hatte, kam ein Heer solcher Bühnenspiele. Hans Sachs, der Schuster, und Folz, der Bader, beide Meistersänger, haben eine Unzahl davon geliefert. Bei Hans Sachs merkt man, daß eine halbe Kenntniß der römischen und griechischen Literatur bis an den Bürgerstand gekommen war. So hat man unter vielen anderen von ihm: „eine Tragödie mit 13 Personen zu recitiren, die unglückhafte Königin Jocaste" welche nichts Anderes als König Oedipus von Sophokles ist, dessen Elektra wir auch bei Sachs finden als: „die mörderisch Königin Clitemnestra." Viel näher wäre seinem Verständniß der Plutos von Aristophanes gewesen, den er Pluto nennt „ein Gott aller Reichthumb," aber er kannte nicht die Originale und noch viel weniger die Bedingungen, unter denen sie allein verstanden werden können, und so blieb ihm nichts als das Gerippe der Handlung, das er denn in seiner Weise verkleidet. In den Nürnberger Fastnachtspielen ist bisweilen ein recht gesunder Spaß anzutreffen, aber doch nirgends die Bedeutsamkeit wie im Volkslied, oder wie in Heinrich von Alkmers Bearbeitung von Reinecke Fuchs, oder in Sebastian Brands Narrenschiff. Von eigentlicher Poesie trifft man in

diesen theatralischen Versuchen keine Spur. Wenn Jacob Ayrer eine etwas zusammengesetztere Handlung hatte, so war der Fortschritt sehr unbedeutend. Wie die lateinischen Dramen der Humanisten von ihnen selbst und ihren Schülern gespielt wurden, so waren es Bürgersöhne und Handwerker, welche ohne weitere Vorrichtung auf der Straße, oder in einem geräumigen Flur die Fastnachtspiele darstellten.

Possenreisser, Tänzer und Springer kommen schon unter Carl dem Großen vor, der ihr Herumziehen untersagte. Sie kamen nachher wieder zum Vorschein, besuchten die Märkte, und man findet verschiedene Spuren, daß sie in den geistlichen Stiftern, deren Bewohner auf Kurzweil sehr erpicht waren, und gelegentlich auch an kleinen Höfen ihr Wesen getrieben und dabei auch bisweilen dramatische Scenen aufführten, welche eben vorgefallene öffentliche Ereignisse behandelten mit gehöriger Einmischung des Lustigmachers. Erst gegen das Ende des sechszehnten Jahrhunderts werden eigene Schauspielbanden für das redende Schauspiel erwähnt. Sie hießen englische Komödianten oder Komödianten aus England und dem Niederland. Es waren aber nicht Engländer, die englische Komödien aufführten, sondern die Idee, mit stehenden Truppen die Städte zu bereisen, mag aus England gekommen seyn in derselben Art, wie englische Reiter später zuerst solche equilibristische Künste organisirten. Es war vom Rhein durch die Niederlande, und von den Comptoiren der Hansa aus schon damals ein ziemlich reger Verkehr mit England, und Deutsche, welche dort englische Komödien gesehen, haben diese ohne Zweifel von dort nach Deutschland verpflanzt; die ersten unter dem Namen von englischen Komödien bekannten Bühnenspiele tragen das Gepräge von mündlichen Uebertragungen, einige sind auch nachweisbar der Haupthandlung nach aus englischen Stücken von den Bühnenverfassern vor Shakespeare oder von gleichzeitigen; die schlech-

ten englischen Komödien sind daher sehr erklärlich, denn die Shakespearesche Poesie hätte nur ein von der Natur besonders Begabter, wenn auch nur im Schattenriß wieder hervorbringen können, und demnach behielten die Meisten nur die gewöhnliche Prosa der Anderen im Gedächtnisse. Uebrigens kamen schon vor den sogenannten englischen Komödianten Schauspieltruppen in Deutschland vor; so „die erbare „Gesellschaft der Komödianten des Hans Phister in Tübin„gen 1593" auch ein Herr von Sonnenhammer und Karl Treu werden als Schauspielprincipale genannt.

Erwähnung verdient der Herzog Heinrich Julius von Braunschweig, der 1605 eine eigene Schauspieltruppe an seinem Hofe hatte, und höchst wahrscheinlich schon vorher gehabt hatte. Der Herzog war nämlich selbst Verfasser von Schauspielen, man hat acht Stücke von ihm, von denen die ersten schon 1593 in Wolfenbüttel gedruckt sind. Sie sind zum Theil sehr mißlichen Inhalts, was die Sittsamkeit betrifft, wie die Komödie von der Ehebrecherin, von der Frau Susanne, die im Bade von zwei Alten überrascht wird, die, weil die tugendhafte Frau sich ihrem Willen nicht ergeben will, aus Rache sie des Ehebruchs beschuldigen, weshalb sie zu Tode gesteinigt werden soll; der Betrug wird aber natürlich entdeckt und die Alten werden gesteinigt. Der Herzog, dessen Pseudonym Hibaldeha immer den Stücken vorgedruckt ist, will zwar das Laster nur als Warnung aufgestellt haben, und sorgt dafür, daß in einem salbungsreichen Epilog die Moral herausgehoben wird, aber Seine Liebden haben mit besonderer Vorliebe die Liebhaber gezeichnet, welche amatorische Geberden machen, Buhlweisen aufspielen und Gaillarden tanzen, um die Ehefrauen zu verführen, die sich nicht lange sträuben, Herz und Kammer ihnen zu öffnen und den Ehemann, der immer schlecht wegkommt, durch neckische Streiche zu hänseln und zu betrügen; in dieser Beziehung

stehen alle diese Stücke den italienischen und französischen nicht nach, sie sprechen Alles, wo möglich noch deutlicher aus, nur ist die Intrigue nicht so verschlungen; der Lustigmacher in des Herzogs Komödien heißt Johann Bousset oder Bouschet und spricht immer den niederrheinischen Dialekt, wie auch der Pickelhering in den englischen Komödien und Tragödien, denn auch in diesen durfte er nicht fehlen.

Der Herzog Heinrich Julius hatte durch sein Beispiel viel dazu beigetragen, daß Lust an üppigen Festen und am Bühnenspiel an den kleinen Höfen in Deutschland aufkam, was ihm von den Moralisten des siebenzehnten Jahrhunderts bitter vorgeworfen ist. Da der Herzog selbst Stücke schrieb für seine Bühne, so ist es wahrscheinlich, daß er auch sich selbst die Oberleitung vorbehalten hatte. Andere Fürsten wollten oder konnten das nicht und beobachteten auch bei ihren Vergnügungen die Gewohnheit, Andern die Leitung zu überlassen. Der Erste, der in der Gestalt eines Hoftheaterintendanten auftrat, war Junker Hans von Stockfisch, der im Jahr 1615 in Auftrag des Brandenburgischen Hofes eine Compagnie Komödianten aus England und Niederland warb; mit welchem Erfolg können wir nicht sagen. Noch war aber keine Rede von festen Anstellungen, sondern man schloß einen Vertrag mit einem Schauspielprinzipal, der sich verpflichtete, anmuthige Frauenspersonen für die Liebhaberinnen, einen Tyrann mit einem ausgezeichneten Brustkasten und einen ungemein ergötzlichen Pickelhering zu stellen. Hatte ein solcher Prinzipal das Glück gehabt, daß seine Bande mit der Approbation des allerdurchlauchtesten Hofes favorisirt worden war, so durfte er auch denen Unterthanen in den Landstädten etwas vorspielen; er verfehlte dann auch nicht, sich auf seinen ferneren Wanderungen mit solcher Hofgunst zu glorifiziren, wie denn z. B. 1659 in Wien Joseph Jori, Englischer und Churfürstlich Heidelbergischer Komödiant, Theater hielt. An den

Höfen machte später eine andere Gattung von Ergötzlichkeiten viel Glück, nämlich die sogenannten Hotellerien, oder Wirthschaften, welche darin bestanden, daß der Hof sich als Landleute verkleidete, so daß die fürstlichen Gastgeber die Landwirthe vorstellten, wobei denn Madrigale und andere schmeichelhafte Sinngedichte vorgetragen wurden; hiebei aber machten die Hofleute selbst die Komödianten.

Was nun das Drama betrifft, so hatte während und lange nach der Reformationszeit das Schuldrama eine Rolle gespielt, die aber nicht künstlerisch, sondern politisch oder vielmehr polemisch war, denn in diesen von Schülern aufgeführten und von Präceptoren geschriebenen Gelegenheitsdramen hallten alle auf politischer oder religiöser Parteisucht beruhenden, beschränkten und gehässigen Verdrehungen der Ereignisse, Verfolgungen und Schmähungen von Persönlichkeiten nach, und selten nur kam eine höhere oder gar versöhnliche Ansicht zum Vorschein, geschweige denn eine künstlerische Combination. Im siebenzehnten Jahrhunderte kamen auch geistige Bühnenspiele wieder auf. Martin Opitz hat nur einige Trauerspiele von Sophokles und einige italienische Schäferspiele übersetzt, welche letztere nur am Hofe des Herzogs von Liegnitz von der Hofgesellschaft aufgeführt wurden. Andreas Gryph, auch ein Schlesier wie Opitz, flüchtete vor den Verheerungen des dreißigjährigen Kriegs und hatte dadurch auf seinen Wanderungen in den Niederlanden, England, Frankreich und Italien, die dortigen Bühnen kennen gelernt, und als er, nach seinem Vaterlande zurückgekehrt, Syndicus der Landstände in Glogau geworden war, übersetzte er in's Deutsche einige französische und italienische Stücke und ahmte in andern Vondel nach, übersetzte auch ein niederländisches Trauerspiel des Letztern. Gryph schrieb alle diese Stücke und auch seine Zwischenspiele, „Reihen" genannt, in Alexandrinern. Das beste, was wir von ihm haben, ist ohne Zweifel seine Posse „Peter

Squenz", eine weitere Ausführung des burlesken Handwerkerspiels „Pyramus und Thisbe" in Shakespeare's Sommernachtstraum. Wenn Andreas Gryphius also zwar kein origineller Dichter genannt werden kann, so war er doch der erste deutsche Schriftsteller, der in regelmäßiger Form und in hochdeutscher Sprache einen wenn auch schwachen Nachhall des besseren Ausländischen auf die deutsche Bühne brachte. Freilich spricht es nicht besonders für seine künstlerische Einsicht, daß er Shakespeare kannte und doch nur eine episodische Posse von ihm nachahmte. Es ist aber gar wohl möglich, das Gryphius nicht viel von Shakespeare gekannt hat, denn er war über 16 Jahre nach Shakespeare's Tod in London und damals wurden dort Shakespeare's Stücke nicht viel gegeben, vielmehr die von Beaumont und Fletcher. Caspar von Lohenstein, der kaiserliche Syndicus von Breslau, hat sechs Trauerspiele geschrieben, welche sich dadurch auszeichnen, daß sie furchtbar lang, daß sie von einer Masse von Gräuelthaten und dem lächerlichsten Bombast verunstaltet waren. Diese Fehler waren durch gar keine Vorzüge gerechtfertigt, fanden aber doch nicht nur ein Publikum, sondern auch Nachahmer, vielleicht weil alle Uebertreibungen am leichtesten nachzuahmen sind, und der sogenannten Lohensteiner gab es eine Menge. Die sechs Tragödien von Lohenstein sind aber nicht nur ästhetisch verwerflich, sondern enthalten solche Abscheulichkeiten, daß man nicht begreift, wie dergleichen von einem ehrbaren kaiserlichen Beamten geschrieben werden konnte in der Absicht, es vor ehrbaren Leuten aufzuführen. So fordert Agrippina ihren Sohn Nero auf der Bühne geradezu zur Blutschande auf, und in „Ibrahim Sultan" ist ein unentwirrbarer Knäuel von Mord und Schamlosigkeit aller Art.

Nun kam die Periode der sogenannten „Haupt- und Staatsaktionen". In diesem Titel wie in dem Inhalt zeigt sich ganz die damalige Stellung des Publikums, eine klein-

städtische Neugierde nach ungeheuren Ereignissen und die philiströse Ansicht, daß nur das beachtenswerth seyn könne, was Fürsten und große Herren betreffe, Respekt auch für durchlauchtige Laster; es war das Publikum der Morithaten. Daß diese Stücke, welche nichts anderes waren als dramatisirte, oder vielmehr nur dialogisirte Zeitungsberichte mit dem lächerlichsten Bombast, Nachahmungen seyn sollten von spanischen Schauspielen, wie oft wiederholt worden ist, konnte nur derjenige glauben, der das spanische Theater nicht kannte, und das kannte damals schwerlich Jemand in Deutschland; die Spuren einer früheren, am Wiener Hofe üblichen Bekanntschaft mit spanischer Sprache und Kunst waren längst verwischt. In den Haupt- und Staatsactionen war keine Idee von der feierlichen aber edlen spanischen Grandezza, es herrschte darin nur eine abgeschmackte Nachäfferei des steifen Pedantismus, welcher damals Ton war an den deutschen Höfen sowohl wie in den höheren Kreisen des Mittelstandes, wo die gelehrte Bildung die Formen so ziemlich bestimmte; man bekommt einen Begriff von den pedantischen Ansichten der damaligen Zeit, wenn man bedenkt, daß als zuerst ein Gerücht von dem Vorhandenseyn Shakespeare's viel früher allerdings unter die Gelehrten gekommen war, dunkel zwar und unbestimmt, wie etwa heutzutage die Kunde von einem Dichter in Japan, man ihn gleich perhorrescirte, als man auch vernahm, er habe nicht Latein verstanden; damit war sein Urtheil gesprochen, denn wie könnte ein Mensch etwas beachtenswerthes schreiben, der kein Latein verstand.

Die Volkskomödie war damals auch kaum etwas anderes als eine Verzerrung oder die Kehrseite des nach höfischer Art verkehrt sich modelnden Mittelstandslebens. Es war größtentheils eine Stegreifkomödie und Hanswurst, mag er auch bisweilen oder vielleicht immer sehr gemein gewesen seyn, war

die einzige Person, welche dann und wann einen gesunden Einfall hineinschmuggeln konnte.

Einen offenbaren Fortschritt brachten noch in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts die Lustspiele von Holberg, welche aus dem Dänischen übersetzt und in Deutschland viel gegeben wurden. Holberg schilderte freilich, und zwar auf schlagende Weise, das ächt dänische Volksleben, das in seiner insularischen Abgeschiedenheit viel Besonderes hatte, besonders damals, aber der germanische Charakter ist in Skandinavien wie England in der Hauptsache vorherrschend, und in Dänemark bezeichnete noch die feudale Hierarchie eine ganz ähnliche Ordnung der Stände wie in Deutschland, Bürger und Bauern befanden sich dem Adel und den Beamten gegenüber in einer gleichen Lage wie in Deutschland, so daß Holbergs Lustspiele, obschon sehr verkehrt übersetzt, zum Theil auch absichtlich, obwohl nicht zu ihrem Vortheil geändert, in Deutschland allgemein verstanden wurden und einen nicht geringen Einfluß geübt haben.

Nun kam Gottsched, erklärte das Alles für sehr gemein und schlecht, was es auch wirklich war, mit vielleicht der alleinigen Ausnahme der Holbergischen Lustspiele. Man betrachtete das schon als eine große Herablassung, daß ein so gelehrter Professor wie Gottsched sich nur mit der deutschen Komödie abgeben wollte. Er stellte der Neuberin, Schauspielunternehmerin in Leipzig, vor, daß eine purufizirte Komödie ihr das Wohlwollen der gebildeten und gelehrten Welt zuwenden werde, und sie beschloß, es mit dieser Sorte einmal zu versuchen. Gottsched, seine Frau, Schüler, Gehülfen und wer immer geworben werden konnte und der Losung des Meisters gehorchen wollte — denn er verstand darin keinen Spaß und verlangte unbedingte Unterwerfung — nahmen nun ein purifizirtes Theater in Lieferung, so ziemlich in der Art, wie jetzt Accordanten die Erdarbeit bei einer Eisenbahn

übernehmen. Gottsched erklärte jede andere Gattung des Drama's als die nach dem Dreieinigkeitssystem im klassisch-französirenden Styl für wildes Naturprodukt, woran vernünftige und aufgeklärte Menschen keinen Geschmack finden dürften; von der Unfehlbarkeit dieser Satzung war er in seiner glücklichen Selbstgenügsamkeit so überzeugt, als er der Untrüglichkeit des pythagoreischen Lehrsatzes sicher zu seyn glaubte. Man warf sich demnach auf alles Regelfeste in fremden Sprachen, übersetzte es und machte Aehnliches im Prügeltakte des allein zulässigen gereimten Alexandriners. Von all' dieser längst vergessenen Fabrikwaare wird es nicht nöthig seyn, ein Wort zu sagen. Gottsched gewann über die Neuberin, allen Verkehr mit Hanswurst aufzugeben — was die wirthschaftliche Frau nur mit Widerstreben that — und sogar ihn symbolisch begraben zu lassen, was Gottsched für einen ungemein witzigen Einfall hielt; er mußte aber erleben, daß Harlekin ihm denselben Streich spielte, womit er in den Pantomimen so oft den verdutzten Pierrot überrascht, der den vermeintlich gründlich Getödteten wieder auferstehen sieht. Nachher kam die freilich nicht viel bessere, nur auf eine andere Façon geschmacklose sogenannte Schweizer Schule (an deren Spitze Bodmer in Zürich und Consorten dort und anderswo standen) und zerrte an dem selbstgewundenen Lorbeerkranze des Leipziger Geschmackdiktators, bis er endlich unter Lessings Streichen vollends erlag. Indessen, dem Versuche Gottscheds, den wüsten Schafspelz des damaligen Theaterwesens auszuklopfen, verdankt man doch Einiges. Geniales konnten die Leute nicht bieten, die Natur hatte ihnen dazu keinen Freibrief verliehen, Geschmackvolles auch nicht, die Grazien waren nicht an ihrer Wiege gestanden, sie konnten nur eine hausbackene Anständigkeit in schwerfälliger Form herausbringen; aber die nüchterne Diät der Gottschedschen Episode setzte doch der Gemeinheit einige Grenzen und man wandte sich nachher um so begieriger

dem bessern zu, als sich nachher einige Spuren davon zu zeigen anfingen. Gottsched selbst hatte natürlich Shakespeare verworfen als einen wilden Naturalist, der keinen Begriff von Kunst hatte. Christian Felix Weiße, der aus derselben Schule hervorgegangen war, nahm aber nachher doch das Herz in beide Hände und riskirte es mit Shakespeare. Man kann den deutlichsten Begriff bekommen von dem eingefleischten Prosaismus der damaligen Zeit, wenn man die Verwässerung Romeo und Juliens von Weiße liest, der sich rühmt, aus dem Stück die tollen Wortsprünge und alle unziemliche Leidenschaft herausgebracht und die Liebe auf ein anständiges Verhältniß reduzirt zu haben; in der That, er leistete das unbegreifliche Kunststück, Shakespeare aus seinem Romeo und Julie herauszubringen. Das beste aus der damaligen Epoche scheint denn doch Canut von Elias Schlegel zu seyn, aber der Mann war doch noch immer nur auf dem Standpunkte, daß er eine Vergleichung zwischen Andreas Gryphius und Shakespeare anstellen konnte. Einige Lustspiele von ihm und Gellert schildern die Sitten, aber wie sie waren, langweilig und poesielos. Cronegk, Gleim, Mylius gaben auch einige Theaterbeiträge. Gotter gehörte wohl zu den Besseren der damaligen Zeit, aber er lieferte auch nur Uebersetzungen französischer Trauerspiele in steif abgezirkelten Alexandrinern.

Bei alle dem hatte diese Epoche doch das Verdienst, einige gute Schauspieler hervorgebracht zu haben. Bei der Schönemannschen, nachher Ackermannschen Gesellschaft waren Ackermann, Schröder, die Hensel und Sophie Schröder (nicht die nachher weit größere und noch lebende Sophie Schröder). Marchand hatte eine Gesellschaft nach Mannheim gebracht, welche nachher in die Dienste des Churfürsten Carl Theodor trat unter der Intendanz des Herrn von Dalberg. Als der Herzog von Gotha sein Hofschauspiel entließ, kamen auch noch Iffland, Böck, Beil, Beck nach Mannheim, wo bekanntlich Schillers

Erstlinge auf die Bühne kamen. Die Gründung eines Schauspiels in Hamburg, das nachher unter Schröders unvergeßlicher Direktion so Großes leistete, brachte Lessing nach Hamburg, und die Herausgabe seiner dramaturgischen Blätter dort leitete eine neue Epoche des deutschen Theaters ein, die glorreiche, in welcher durch Lessing, Göthe und Schiller ein deutsches Nationaldrama zuerst geschaffen wurde.

In Leipzig hatte Lessing noch so ziemlich den Ton der Zeit mit angestimmt, mit mehr Klarheit und Verstand allerdings als die Meisten um ihn herum, aber in seinen ersten Lustspielen und noch in „Miß Sara Sampson" war er auf keinem neuen Wege. Von der Epoche der hamburgischen Dramaturgie an aber erkannte Lessing was geschehen müsse, um eine bessere Richtung einzuhalten. Vor Allem war es ihm darum zu thun, alles Unnatürliche, Falsche, Leere und Schwülstige von der Bühne zu bringen, und das trat ihm nun zunächst entgegen in den fast immer schlechten, in der Form ohne Ausnahme unbeholfenen Uebersetzungen der französischen Trauerspiele, deren Mängel in dieser Gestalt schreiend, deren Feinheiten gar nicht zum Vorschein kamen. Mit der ihm eigenthümlichen Schärfe und Klarheit in der Schlußfolge beleuchtete Lessing die Lage des deutschen Theaters, die Unmöglichkeit, auf dem bisherigen Wege die Mißstände zu heben, und indem er das that und nachwies, wie man zu einem deutschen Theater gelangen könne, und daß nur von da aus Heil für die deutsche Bühnenkunst zu erwarten sey, begründete er den kritischen Styl der deutschen Sprache, und stellte ein Muster dafür auf, das bis jetzt noch nicht übertroffen und nur selten erreicht worden ist. Lessing zeigte auch die Anwendung seiner Lehre in einigen Bühnenstücken, die zwar nicht poetische Meisterwerke, aber Muster sind der nicht inspirirten, aber geschmackvoll berechnenden dramatischen Kunst. Lessing hatte das feinste und erregbarste Gefühl für die Schönheiten

dramatischer Poesie, er erkannte und empfand sie in den griechischen Klassikern und in Shakespeare, aber er schuf keine poetischen Werke und bekannte selbst, daß er kein eigentlicher Dichter sey. Es versteht sich, daß hier nur die Rede ist von der höheren poetischen Weihe, denn die dichterischen Formen handhabte Lessing so gut, daß von seinen deutschen Zeitgenossen wohl nur Göthe ihn darin übertraf. Minna von Barnhelm ist ein ächt deutsches Lustspiel, das die Sittenverhältnisse und die Lage unmittelbar nach dem siebenjährigen Kriege wahr und launig schildert; das Ehrgefühl aber ist im Liebes-Verhältnisse nicht von etwas Ziererei loszusprechen, wiewohl das auch damals in der deutschen Art lag, wie es sich in der Sentimentalitätsepoche zeigte. Das Stück machte einen außerordentlichen Eindruck. Einen noch höheren Grad von Bewunderung brachte „Emilia Galotti" hervor, ein Trauerspiel, das zugleich Intrigue- und Conversationsstück ist. Der Inhalt ist die bekannte Geschichte der römischen Virginia, welche ihr Vater tödtete, weil er auf keine andere Weise ihre Ehre retten konnte von der rohen Gewalt der Decemviren. Dies Alles ist in die moderne Zeit verlegt, wobei es nicht fehlen kann, daß die Voraussetzungen, welche die Katastrophe der römischen Jungfrau zu einer tragischen Nothwendigkeit machen, im modernen Bereich keinen so strengen Schluß fordern. Lessing, der Alles so klar und unparteiisch überlegte, übersah gewiß nicht diesen Umstand, wie man sich aus der letzten Scene der Emilia überzeugen kann, die Rettung im Tode erfleht von Verführung als einer künftigen Gefahr, der sie nicht gewachsen seyn mochte. Außerdem treibt der ganz eigenthümliche Charakter der Gräfin Orsina dämonisch und im Interesse ihrer Rache zur verhängnißvollen That, die gerade darum eine so große Wirkung auf die Zuschauer hervorbringen mußte, weil sie ganz außerhalb aller modernen Berechnung lag. Bedenkt man nun, daß die Intrigue sehr einfach und natürlich

sich entwickelt und doch sehr kunstreich geschlungen ist, daß die Handlung sehr lebendig und rasch fortschreitet und ohnehin durch die Modernisirung des ursprünglich antiken Stoffs eine oppositionelle Zeittendenz hatte in der Darstellung eines fürstlichen Egoismus, der in der feinsten und elegantesten Form aller Sittlichkeit Hohn spricht, daß der Gegensatz zwischen dem lüsternen und doch scheuen Fürsten mit seinem kühnen und ruchlosen Spießgesellen und der tugendhaften Männlichkeit des Odoardo und Appiani, zwischen der reinen Emilie und der befleckten Großartigkeit der Orsina, meisterhaft charakterisirt ist, so erklärt sich schon hieraus genügsam die bewundernde Ueberraschung, welche dieses Stück bei seinem Erscheinen hervorbrachte. Was ihm aber auch klassische Dauer gegeben hat, ist die meisterhafte Sprache, die ohne allen Versuch eines poetischen Aufschwungs durch Helle, Gedrängtheit, Schärfe, Witz und Anmuth der Formen noch heute, nach beinahe hundert Jahren, ein Musterwerk deutscher Prosa ist. Im „Nathan dem Weisen" war es Lessing nicht um die Bühnenwirkung zu thun, er wählte nur die dramatische Form, um den zänkisch eifernden Theologen ein edles Bild der Duldung vorzuhalten und benützte bekanntlich dazu eine sinnreiche Erzählung von Boccaz. Uebrigens ist die dramatische Durchführung meisterhaft, und wiewohl die Handlung wegen der philosophirenden Tendenz sich nur mit gemäßigter Beweglichkeit entwickelt, so ist bei einer vollkommen guten Darstellung die theatralische Wirkung von einer erfreulichen Milde, der romantische Hintergrund regt die Fantasie an, während der Inhalt zugleich den Verstand und das Gemüth beschäftigt. Das Stück wurde zuerst während der Götheschen Leitung des weimarschen Hoftheaters auf die Bühne gebracht. Unter Lessings Nachahmern muß man Engel anführen, dessen kleine Nachspiele aber sehr unbedeutend sind; seine Mimik ist freilich viel besser, obwohl sie keine Idealisirung, sondern nur reine Natur-

Nachahmung kennt. Ferner Leisewitz in seinem „Julius von Tarent".

Lessing hatte das deutsche Theater befreit von der Knechtschaft der steifen französirenden Schule, hatte auf Shakespeare hingewiesen, als das große Muster der nach Eigengesetz waltenden Genialität; er selbst hatte in seinen eigenen Werken der Natur und der Wahrheit gehuldigt, aber mit der weisen Mäßigung eines gebildeten Geschmacks und einer geläuterten Kritik. Die von Lessing emancipirte theatralische Jugend schalt des Meisters Mäßigung Halbheit, warf ihm vor, in der rechten Mitte geblieben zu seyn, womit ein Genie sich nicht begnügen könne, und Jeder, der darum die rechte Mitte nicht finden konnte, weil er weder Anfang noch Ende kannte, dünkte sich ein Genie. Diese Leute mißverstanden Lessing und Rousseau und karikirten die Idee der naturgemäßen Freiheit bis in's Fratzenhafte. Das war die Genieperiode der sogenannten „Stürmer und Dränger", welchen sehr richtig bezeichnenden Namen sie bekommen hatten von einem Stück von Klinger, daß den Titel „Sturm und Drang" führte und 1775 erschienen war. Was diese Leute für die Bühne schrieben, war unvorstellbar wegen einer gesuchten Tollheit, einer kalten Wuth, die Alles durcheinander warfen, alle Gefühle und Begriffe auf den Kopf stellten. Schröder versuchte in Hamburg ein Stück von Lenz auf die Bühne zu bringen, es geschah auch in Berlin, aber man mußte den Versuch aufgeben. Auch mit Gerstenbergs Ugolino und Müllers Sachen war nichts anzufangen. Diese Stürmer und Dränger, die Göttinger Bündler, die Bardendichter, welche Klopstock verkehrt auffaßten, hatten viel Aehnlichkeit mit der romantischen Schule in Frankreich. Jedoch mitten in dieser wüsten Zerfahrenheit zeigten sich glänzende Wahrzeichen einer helleren Zukunft. Wir meinen die dramatischen Anfänge Göthe's und Schillers. — Diese großen Dichter haben, wie wohl jeder Mensch höheren

Geistes, ihre Sturm und Drangperiode gehabt, die sie indessen auf sehr verschiedene Weise bestanden und überwanden. Bei Göthe, ohnedieß ganz anderer Natur, war er vielmehr ein innerlicher Prozeß, bei Schiller prägte er sich in seinen ersten Werken aus. Götz von Berlichingen zeigte zuerst, auf welche Weise die vaterländische Geschichte für ein deutsches Nationaldrama benützt werden müsse; kaum ein Jahr nach dem Erscheinen dieses in seiner Anlage nicht für die Bühne berechneten Stücks, brachte Schröder es 1774 in Hamburg zur Aufführung, von da an ging es über fast alle deutsche Bühnen und überall mit der größten Wirkung. Schon von 1777 an hatte Schiller seine Räuber entworfen, die aber erst 1782 zuerst in Mannheim gegeben wurden. Der glückliche Erfolg der Darstellung des Götz von Berlichingen in Hamburg hatte noch außerdem eine große dramatische Bedeutung für Deutschland, denn dadurch wurde die Einführung Shakespeare's angebahnt. Die gute Aufnahme des der Shakespeareschen Art verwandten historischen Trauerspiels von Göthe ermunterte Schröder seinen Lieblingsplan zur Ausführung zu bringen. Er begann mit Hamlet, den Brockmann spielte, während Schröder den Geist machte, und so kam nach und nach eine Reihe von Shakespeareschen Dramen. Durch Gastspiele Schröders und Brockmann's wurde Shakespeare auf den Bühnen in Berlin, Wien und Mannheim bekannt. Die Bearbeitung dieser Stücke von Schröder war, wenn auch unendlich besser als Eschenburgs Uebersetzung, doch den Originalen gegenüber sehr mangelhaft, ja sie muß dem Kenner der englischen Literatur als eine Versündigung erscheinen, allein man muß Prutz (in seinen Vorlesungen über das deutsche Theater) Recht geben, es war unter den damaligen Verhältnissen nicht anders möglich, es handelte sich wirklich darum, Shakespeare in dieser Weise, wenn sie auch nur einen Abglanz seiner Herrlichkeit darbot, oder gar nicht vorzufüh-

ren; die damalige prosaische Zeit war noch nicht reif für die volle Enthaltung der Shakespeareschen Poesie, und haben wir denn jetzt ein großes Publikum dafür?

Nach Götz und den Räubern kam in ihrer Nachahmung eine ganze Ritter- und Räuber-Literatur auf die Bühne und machte sich da ziemlich lange breit. Da waren Törring, Gemmingen, Babo mit seinem „Otto von Wittelsbach" und Zschokke mit seinem „Abällino" köstliche Rollen für Heldenspieler, durch welche sie bis in die entlegensten Winkeltheater drangen.

Göthe betheiligte sich eigentlich gar nicht an dem Unwesen der Sturm- und Drang-Periode, es lag in der Eigenthümlichkeit seines Wesens ein natürliches Unvermögen, das Wüste, Zerflossene zu ertragen, nur das harmonisch geordnete Schöne weckte seine Theilnahme, von Bestrebungen ohne Ziel und Zweck wendete er sich weg, wartete die Gährungen ab und zog erst das klar Gewordene in den Bereich seiner Betrachtungen; wenn das ihm Widerwärtige unabweisbar auf ihn eindrang, zog er sich auf sich selbst zurück, das Studium der Natur und der antiken Welt bot ihm eine Erholung von den Verkehrtheiten der Gegenwart, und so verlor er nie das Gleichgewicht, wurde nie von seiner Zeit fortgerissen, auf sie wirkte aber sein grandioses Genie durch den sichern, außerhalb aller ephemären Ereignisse gewählten Standpunkt, von dem aus die Gegenwart immer nur wie ein Punkt in einem weitgedehnten Gesichtskreise erschien. Indessen gelangte Göthe keineswegs sogleich in diese Stellung und hat auch in dramatischen Arbeiten dem Zeitgeist in seiner Art gehuldigt. So ist „Clavigo" ein bürgerliches Trauerspiel in Lessings Manier*; „Stella" leidet an einer gezwungenen Empfindsamkeit. „Erwin und Elevire" wie „Claudine von Villabella" sind ideale Singspiele voll Poesie, aber so zart, daß sie bei der Verkörperung auf der Bühne Gefahr laufen, in eine prosaische Sphäre herabgezogen zu werden. „Jery und Bätely" ist ein

* Der Stoff dieses Stücks ist bekanntlich ein Abenteuer **Beaumarchais** mit **Don Joseph Clavijo y Flaxardo**, das in der Wirklichkeit nicht mit seinem Tode endigte. **Clavijo** starb 1806 in Madrid als Direktor des Theaters **de los Sitios**; wer weiß, ob er je erfahren hat, daß er in dem Schauspiel unsers großen Dichters Jahre lang auf der deutschen Bühne erschienen ist.

schönes schweizerisches Naturbild, „Scherz, List und Rache" eine sehr heitere Buffo-Oper. „Die Mitschuldigen" ist ein gereimtes Lustspiel ganz in französischer Art. Letztere Stücke, wie auch die Uebersetzungen einiger französischer Trauerspiele, sind ohne Zweifel Zugeständnisse, welche Göthe seiner eigenen Intendanz des weimarschen Hoftheaters machte, um in allen Fächern ein anständiges Repertoire zu erhalten, denn, großer Gott! wie muß Göthe die Mehrzahl der Manuscripte vorgekommen seyn, welche so gewöhnlich einem Hoftheater eingereicht werden, und von einem Haufen davon mußte er doch so weit Einsicht nehmen, daß er sie zurückweisen konnte.

Bei seiner Leitung der weimarschen Bühne ging Göthe vorzüglich aus auf eine Gesammtgestaltung des Ganzen, auf geistige Auffassung, Würde der Kunst überhaupt, dadurch zu bewirkende Erhebung des Geringen und Abwehr des Gemeinen, und weil er das zuletzt doch nicht konnte, gab er das Theater auf und wandte ihm den Rücken. Weimar hatte während dieser Zeit einige tüchtige Künstler, wie Graff, Oels, die Jagemann, die Schröter; die vorzüglichsten waren aber P. A. Wolf und Frau, welche unter der Intendanz des Grafen Brühl in Berlin Gelegenheit fanden, ihre große Darstellungsgabe glänzend zu entfalten.

Göthe's „Triumph der Empfindsamkeit" ist eine sehr geistreiche Verspottung seiner eigenen Nachtreter. Schlegel bemerkt, daß er darin die Züge eines feingebildeten Aristophanes findet. Wir haben schon angeführt, daß Göthe in einer Nachbildung der Aristophanischen Wolken gleichsam aus dem Text gefallen ist und der großartigen griechischen Komik das kleinliche Ziel moderner Tageskritik unterschoben hat. Die wahre Aristophanische Kraft erreichte Göthe in einigen Stellen des Faust.

Göthes „Faust", ohne Zweifel das erste Werk deutscher Dichtung, ist allerdings in dramatischer Form geschrieben, aber es ist kein Drama, es geht nach allen Seiten hin über die Grenzen der Bühne und kann selbst in der vorzüglichsten Darstellung keine dramatische Einheit gewinnen, diese bekommt es nur in der Einbildungskraft eines Lesers, der mit dem Dichter in die labyrinthische Tiefe sich zu versenken vermag, wo die Lösung des Verhältnisses vom Endlichen zum Ewigen

geahnt werden kann. Allerdings kann man es darum grade nicht tadeln, daß man dies große Nationalwerk auch auf der Bühne verherrlichen will, aber jedwede Bearbeitung kann nur Bruchstücke geben und die Bühnenkunst vermag nicht das unermeßliche Bild in seiner symbolischen Gedankenfülle zu vergegenwärtigen. „Egmont" ist das am meisten theatralische von Göthe's Werken. Die Handlung führt uns einen der denkwürdigsten Freiheitskämpfe eines stammverwandten Volks vor und läßt uns den Sieg der Unterdrückten ahnen; die Charaktere Egmonts, Albas, Oraniens sind in ihrer eigenthümlichen Verschiedenheit meisterhaft gehalten, Clärchen ist eine der anmuthigsten Gestalten ächt deutscher Minne; die Volksscenen sind vortrefflich, ganz im shakespeareschen Geiste durchgeführt; die Wirkung des Ganzen ist erschütternd, nur der Schluß entzieht sich der äußeren Welt gleichsam, um durch eine ideale Verklärung über die rauhe Wirklichkeit hinwegzukommen. „Iphigenia" und „Tasso" sind dramatische Gedichte voll hoher Schönheit. Iphigenia hat nicht das erschütternde Pathos der antiken Tragödie, aber ganz den griechischen Geist majestätischer Ruhe und Milde. Tasso ist ein bewunderungswürdiges Charaktergemälde voll poetischen Adels, gleichsam die Idealisirung eines dichterischen Hofes, an dem das Ideal zertrümmert wird, wenn der Dichter es zu verwirklichen wagt. Beide Stücke werden von der Bühne herab sinnige Gemüther für sich gewinnen, wenn die Darsteller Meister sind im dichterischen Vortrag, aber auch nur unter dieser Bedingung, denn sonst wird die Darstellung eine Zerknitterung der schönsten Poesie, für die sonst keine theatralische Wirkung Ersatz bieten kann.

Schillers Jugendjahre gaben seinem ferneren Wirken Richtung und Gepräge; der Druck einer prosaischen Disciplin, welche alle Poesie als Ungebühr verwarf, spornte in ihm alle Kräfte auf zum Kampf für geistige Freiheit, und auch nachher in seiner geläuterten Periode kämpfte er für das Ideal gegen die Alltäglichkeit, da die Versöhnung ja nur durch Ergebung letzterer möglich ist. Seine ersten Werke gehören der Sturm- und Drang-Periode an, durch die sein Genius ihn führte mit Verheißungen künftiger Größe. Das erste Stück „die Räuber", wiewohl das ausschweifendste von allen, ent-

hält unverkennbare Spuren hoher Genialität, es hat eine vielfach übergreifende aber in manchen Beziehungen doch psychologisch wahre Charakteristik; nur sind die Gegensätze gar zu grell, wie Franz Moor ein klein-dynastischer Richard der Dritte ist ohne dessen großartige Eigenschaften und Absichten, dessen Armensünderangst eine rein bürgerliche Satisfaction gewährt. Die Wirkung des Stücks war ungeheuer, und da jede Generation in ihrer Weise eine Sturm- und Drang-Periode hat, so gewinnt das Excentrische im Stück, wegen seines genialen Schwungs ihm immer Freunde. „Fiesco" ist in der Anlage schwach und ohnerachtet einiger theatralischer Ueberraschungen bringt es durch eine falsche Ritterlichkeit und große Längen doch im Ganzen nur eine schwache Wirkung hervor. Das war schon bei der ersten Aufführung in Mannheim der Fall, und jetzt steht es nur aus Pietät für den klassischen Ruhm des Dichters auf dem Repertoire. „Cabale und Liebe"* leidet an überspannter Empfindsamkeit, die Charakteristik ist zwar geistreich angelegt aber scharf aufgetragen, Lady Milford eine veredelte Pompadour, welche rühren soll im Gegensatze zu der racheglühenden Orsina, die wahrscheinlich unwillkürlich dem Dichter vorschwebte. Wiewohl in diesem Stück Alles convulsivisch gespannt und gezogen ist, oder vielmehr eben deshalb ergreift es sehr, der Eindruck dieser hochadeligen Criminalgeschichte ist peinlich, muß aber beim Erscheinen des Stücks ohne Zweifel gemischt gewesen seyn mit einer Art von oppositioneller Satisfaction der öffentlichen Meinung. Schiller will selbst seinen „Don Carlos" nicht als ein Theaterstück betrachtet wissen (Briefe über Don Carlos) er nennt es „ein Familiengemälde aus einem königlichen Hause." Der Stoff ist aus einer Novelle von St. Real genommen und Dalberg hatte ihn zu dieser Wahl veranlaßt. Schiller selbst sagt, daß er sich zu lange mit dem Stoff getragen, daß inzwischen philosophische Studien ihm ganz andere Ansichten beigebracht als er beim Entwurf des Stücks hatte, und so ist auch in der That Posa als deren Träger in den Vordergrund getreten und die handelnde Person geworden, während der ursprüngliche Held des Stücks mehr leidend wurde. Auf

* Ursprünglich hieß das Stück Louise Millerin, Iffland schlug „Cabale und Liebe" vor, welchen Titel auch Schiller annahm.

diese Weise kam zu viel Reflexion in das Stück, sein Umfang wurde unförmlich für den Rahmen der Bühne, aber es ist ein sehr schönes dramatisches Gedicht mit einer tiefen Charakteristik in sehr gewählter und sorgfältig ausgeführter Form und bildet den Uebergang zu Schillers geläuterter Periode. Das Studium der deutschen Geschichte im Zeitalter der Reformation und der daraus hervorgegangenen Bewegung brachte uns Schillers Geschichte des dreißigjährigen Kriegs und seinen Wallenstein. Neuere Forschungen haben über das Reformationszeitalter Licht verbreitet und Ansichten begründet, die von den zu Schillers Zeiten als bewährt angenommenen sehr verschieden sind; welchen Einfluß das auf Schillers Darstellung des dreißigjährigen Kriegs in historischer Beziehung haben muß, gehört nicht hieher, sein Wallenstein aber als dichterisches Werk bleibt unangefochten in seinem Rechte. Dieses großartige historische Drama ist beinahe eine Trilogie geworden, wiewohl „Wallensteins Lager" in keiner Beziehung zur nachfolgenden Handlung steht und uns nur auf ächt dramatische Weise in die Zeit einführt. „Maria Stuart" ist in der Composition vortrefflich, ein fest gegliedertes Ganzes, in dem Alles sich eben so dramatisch zweckmäßig als poetisch schön entwickelt. Selbst die von der Kritik getadelte Scene zwischen den beiden Königinnen und die tobend hervorbrechende Leidenschaft Mortimers sind in einer vorsichtig gehaltenen Darstellungsweise von großer Wirkung und dienen wesentlich dazu, die verhängnißvoll herbeigeführte Lage Marias zu vergegenwärtigen. Die letzten Scenen Marias sind so schön, so voll religiöser Weihe, sie rühren, aber versöhnen zugleich so wohlthuend das Gemüth, daß man fast unangenehm berührt wird von dem zürnenden Rückblick auf Elisabeth; diesen Eindruck kann man aber bei einer Darstellung füglich vermeiden.

In der „Braut von Messina" versuchte Schiller ein romantisches Trauerspiel in antiker Form zu geben. Alles Lyrische darin ist poetisch sehr schön, die Form der Chöre großartig plastisch, aber ihre Stellung ist allerdings nicht im antiken Sinne, der im Chor eine über die Verwickelung der Handlung erhabene Stimme vernehmen wollte, während Schiller jedem Bruder einen Chor zutheilt, der also nur ausspre-

chen kann was füglicher sein Herr selbst sagen würde. Das Schicksal wird auch nicht als gerechter Vergelter, sondern als höhnender Versucher der in seine Netze verstrickten Menschen dargestellt. Außer einer Vermischung christlicher und heidnischer Gesinnung, sind auch fremdartige Elemente in der Handlung vereint und nicht ausgeglichen, dann, wie Schlegel bemerkt, ist der Stoff theils aus der Thebais, nämlich der Kampf des Eteokles und Polyneikes um den Alleinbesitz des Throns von Theben, welche der Vermittlung ihrer Mutter Jokaste Trotz bieten, und dann wieder in der Darstellung der aus Eifersucht in der Liebe zum Brudermord getriebenen Brüder aus den Zwillingen von Klinger und Julius von Tarent von Leisewitz. Schiller fühlte selbst das Mißliche des Versuchs und entwickelte die Gründe seiner Verfahrungsweise in einer Vorrede, wo Jeder das Nähere suchen kann. Dessen ungeachtet imponirt das Stück bei einer guten Darstellung noch immer durch seine plastische Großartigkeit in der Ausführung.

„Die Jungfrau von Orleans" ist eine dramatisirte Legende. Um die wunderbare Erscheinung der Jungfrau, deren heilige Sendung der Dichter uns in der edelsten menschlichen Regung der Liebe vermittelt, gruppirt sich der heiße Kampf um den Besitz des schönen Frankreichs, dem Glaube, Ritterlichkeit und Liebe das Gepräge einer romantischen Sage aufdrücken. Die Kritik hat es getadelt, daß Schiller sich von der urkundlichen Geschichte entfernt, daß er wunderähnliche Erscheinungen hineingemischt hat, wie die des schwarzen Ritters; man hat die Scene mit Montgomery, den Charakter des Talbot fremdartig und störend gefunden. Mir scheint mit Unrecht, denn Alles dient zweckmäßig dazu, die Erhebung der Vaterlandsliebe in religiöser Gestalt zu verherrlichen, durch welche Frankreich gerettet wurde, und es ist auffallend, daß man in der Behandlung einer religiösen Mythe dem Dichter die poetische Freiheit verkümmern will. Schlegel will sogar das schmachvolle historische Märtyrthum der verrathenen Johanna statt des idealen des Dichters. Allerdings erinnert der Tod der Jungfrau an die Apotheose Egmonts, aber Johanna d'Arc ist die Heldin einer Legende und nicht die einer geschichtlichen Epoche. Jedermann kennt die Schönheiten des Werks,

seine reiche und hinreißende Lyrik, die große dramatische Wirkung, welche es hervorbringt.

An Schillers letztem Werke, „Wilhelm Tell" kann auch die bedenklichste Kritik keinen Mackel finden. Wir bemerken das mit dem Beisatze, daß, wo sie in des Dichters Werken seiner reiferen Periode Rügen ausgesprochen hat, diese doch nirgends von der Art sind, daß sie den Genuß stören können, denn überall leuchtet das Genie so herrlich, das weniger Vollkommene steht doch so hoch, daß die deutsche Nation darauf stolz seyn darf. Die Werke Schillers und Göthe's bilden den dramatischen Schatz deutscher Literatur und es ist die unerläßliche Pflicht jeder Bühne, durch möglichst vollkommene Darstellung dies Vermächtniß in Ehren zu erhalten.

Während der letzten Epoche, in welcher diese großen Dichter für die Bühne thätig waren, lieferten zwei andere Bühnenverfasser zahlreiche Werke, von denen die meisten bei ihrem Erscheinen allgemeinen und zum Theil auch dauernden Beifall fanden. Sobald eine Bühne alle Tage oder doch mehrere Tage in der Woche Vorstellungen geben soll, ist es nicht möglich, durchgehend ein klassisches Repertoire festzuhalten. Um immer nur reine Kunstwerke zu geben, müßte man ein doppeltes Personal von ausgezeichneten Künstlern haben, während es sehr schwierig geworden ist, in den einzelnen Fächern nur einzelne festhalten zu können. Diese Erscheinung finden wir in allen Künsten und auch an den Bühnen und sie ist begründet in der Natur der Verhältnisse. Die beiden Verfasser nun, welche in der Epoche, die wir eben besprochen, und noch geraume Zeit nachher die Lücken ausgefüllt haben, waren Iffland und Kotzebue. Solche Arbeiten können, wenn auch keinen poetischen, so doch einen künstlerischen Werth haben, und zu ihrer Hervorbringung gehören Naturgaben und ein technischer Takt, deren Ausbildung Verstand, psychologische Beobachtung und Geschmack voraussetzt, Eigenschaften, die nur selten mit Fantasie und Erfindungsgabe genug vereinigt sind, um eigenthümliche Lebensanschauungen in anziehenden dramatischen Bildern auf der Bühne darzustellen. Kotzebue hatte diese Eigenschaften, er erfand oder benutzte wirksame Situationen und besaß dabei eine ungemein glückliche Leichtigkeit, um seinen Ideen bühnenrechte Ge-

stalt und sprachlich einen treffenden Ausdruck zu geben. Er hatte auch Witz und Beobachtungsgabe, allein er arbeitete viel zu flüchtig, um von Innen heraus und tiefer zu motiviren, er wollte nur die Oberfläche der Verhältnisse zur Erscheinung bringen, und da er die glücklichste Gabe dafür besaß, diese zu einem oft anziehenden Bilde zu gestalten, und es ihm hauptsächlich darauf ankam, so dachte er nicht lange nach über die Bedingungen, unter welchen das geschehen konnte, und deshalb ist seine Charakteristik meist oberflächlich skizzirt und sein Witz wenig sinnreich, wenn auch häufig in treffenden Schlagworten ausgedrückt. Kotzebues ernste, man möchte sagen tragödienartige Dramen in Versen sind höchst mittelmäßig, einige in Prosa haben Bühnenwirkung gehabt, wie Johanna von Montfaucon und Menschenhaß und Reue, wenn man letzteres dazu rechnen kann. Das Lustspiel aber handhabte er mit anziehender Laune, schuf, wenn nicht Charaktere so doch sehr wirkungsreiche Rollen und von diesem Standpunkte aus ist sein großer Erfolg vollkommen gerechtfertigt. Iffland war ein viel besserer Charakteristiker im Bereich des bürgerlichen Familienlebens, er hat vortreffliche Stillebensstücke geliefert, die oft mit sehr gelungenen komischen Situationen durchwoben sind. In demselben Bereich war er ein meisterhafter Darsteller voll Wahrheit und Anmuth, der die größte Wirkung mit den einfachsten Mitteln zu bereiten wußte. Als Generaldirector des Berliner Hoftheaters hob er diese Bühne auf eine künstlerische Höhe, die aller Anfechtungen unerachtet sich bewährte. Iffland und Schröder waren als Darsteller, Bühnenleiter und dramatische Schriftsteller zwei glänzende Gestirne der deutschen Schauspielkunst und in ihrer Geschichte wird ihr Ruhm unvergänglich fortleben.

Die kurz dauernde Periode der sogenannten Romantiker hat weder der Bühne noch der dramatischen Literatur etwas Erinnerungswerthes hinterlassen. Die Gegenwart kann man wohl kritisch beleuchten, aber es muß ein Menschenalter vergangen seyn, bis man sie vom Standpunkte einer Literaturgeschichte besprechen kann.

Druck von J. Wachendorf.